Literatura i marksizm

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОЗНАНИЯ (ГАИС)

ЛИТЕРАТУРА
И
МАРКСИЗМ

Журнал теории
и истории литературы

1931 : 4

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
NOV 3 1938
LIBRARY

СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА

Государственное издательство художественной литературы
1931

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

1. Дискуссия об об'ективном критерии художественности (окончание) . . . . . 3—42

2. Ф. Шиллер. Гервег и К. Маркс . . . . . 43—66

3. Ю. И. Данилин. Литература июльской революции (II Контрреволюционная литература. Памфлетисты. Буржуазная реакция (окончание) . . . . . 67—94

4. Б. Оршанский. Зачатки еврейской пролетарской поэзии в Белоруссии . . . . . 95—116

5. М. М. Клевенский. Художественная литература 70-х годов на службе революции („Сказки Кота-Мурлыки") . . . . . 117—125

6. А. Д. Седельников. Плач-памфлет о крепостной доле (неизданная редакция) . . . . . 126—136

Адрес редакции: Москва, Тверская ул., 35. Тел. 2-59-49

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОЗНАНИЯ (ГАИС)

IV год издания

IV год издания

ЛИТЕРАТУРА
И
МАРКСИЗМ

Под общей редакцией
П. И. ЛЕБЕДЕВА-ПОЛЯНСКОГО

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА

Государственное издательство художественной литературы
1 9 3 1

«Мосполиграф»,
13-я типо-цинкография
«Мысль Печатника»
Москва, Петровка, 17
Уполн. главлита № Б—10004
Зак. 1563. Тир. 5.200

ДИСКУССИЯ ОБ ОБЪЕКТИВНОМ КРИТЕРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ[1]

Прения по докладу И. М. Нусинова «В чем объективный критерий художественности» (напечатанному в 1-й книге журнала за этот год) продолжались 23 и 30 марта. 23 марта выступили тт. А. И. Ревякин, И. М. Монько, Н. Ф. Дератани, М. П. Старенков (выступление В. О. Перцова, имевшее место также 23 марта, напечатано в предыдущей книге, см. стр. 17—27).

А. И. Ревякин. Проблема художественности — одна из актуальнейших проблем марксистского литературоведения. Только разрешение этой проблемы даст возможность современной марксистской критике научно понять и оценить то состояние, в котором находится современная литература. Разрешение этой проблемы даст возможность оценить ту высоту, на которой находится пролетарская литература; даст возможность уяснить те недостатки, которые она должна преодолеть для того, чтобы двинуться дальше, и, наконец, даст возможность освободиться от субъективных оценок, занимающих еще очень большое место в современной критике. И. М. Нусинов правильно наметил общую историю и положение вопроса. Больше того: он правильно наметил также и проблему переоценки того, что было сказано по этому поводу Плехановым. В своих рассуждениях о синтетическом, типическом и индивидуальном И. М. Нусинов находится на правильном пути к разрешению данного вопроса. Но на этом пути он делает ряд ошибок. Прежде всего доклад И. М. Нусинова страдает большой долей субъективизма; этот субъективизм сказывается в том, что он настаивает на искренности в качестве одного из основных критериев художественности и здесь смыкается и с Переверзевым и с «Перевалом», точки зрения которых в данном вопросе сходятся. Искренность писателей не делает произведение художественным. Я назову ряд современных писателей, которых нельзя упрекнуть в неискренности, но произведения которых не являются художественными. И потом, где критерий искренности, художественности? Критерий художественности в искренности, а критерий искренности в художественности?

[1] См. предыдущую книгу журнала, стр. 3—27.

Ведь это игра в мяч, а не научное положение. С критерием искренности в качестве основополагающего научного критерия нам нечего делать.

В докладе у И. М. Нусинова не имеется наличия специфики художественности. В докладе, очевидно, не случайно не ставится проблема образа как специфики литературы. В докладе игнорируется диалектика. — И. М. Нусинов, например, берет классиков вообще, вне истории, вне их классовой направленности. — Игнорирование диалектики привело И. М. Нусинова также к тому, что он не связал начало своего доклада с его концом. Если в начале своего доклада И. М. Нусинов в известной мере правильно решает вопрос против Плеханова, считая, что реакционная идея может быть выражена художественно, то в последнем тезисе он отрицает за гибнущим классом, т. е. выражающим реакционную идею, художественность. Литература загнивает, по смыслу доклада, не только идеологически, но и художественно. Но где же здесь различие, в чем оно заключается? Его нужно было указать. Доклад грешит излишне общим подходом к ряду затронутых вопросов. Я напомню хотя бы то, что уже Плеханов ставил вопрос о так называемой внешней и внутренней форме. Когда Плеханов подходил с критерием художественности к литературному произведению, то он ставил проблему внутренней и внешней формы. Но в докладе И. М. Нусинова этот вопрос, чрезвычайно важный, отпадает. Он оперирует исключительно общими положениями, никак не развивая того, что является активом марксистского литературоведения.

И, наконец, нельзя считать удовлетворительным и то, что в докладе совершенно отсутствует критерий партийной оценки художественного произведения.

В некоторых пунктах И. М. Нусинов недостаточно правильно понимает Плеханова. Сказать, что Плеханов понимает реакционную идею только в качестве ложной идеи, — это понять Плеханова односторонне. Дело, конечно, было гораздо сложнее.

Плеханов, развивая свои мысли об идее художественного произведения, иногда говорит о такой идее, вредящей художественности произведения, которая не осознана автором, не понята автором до конца. Я напомню здесь статью Плеханова «Генрик Ибсен», где он говорит, что проповедывание бунта человеческого духа само по себе не исключает художественности, но нужно, чтобы идея бунта была ясна и последовательна, нужно, чтобы проповедник хорошо разобрался в идеях, которые он проповедует. Плеханов, рассуждая об идее, отправляется от основного положения — искусство есть средство общения — и, исходя из него, развертывает ряд соображений.

Первое соображение — это то, что ограниченность художника, ограниченность понимания действительности снижает художественность произведения.

Плеханов говорит затем о том, что искажение действительности сказывается на художественности произведения. У Плеханова есть и такое положение, когда он уходит с точки зрения объективной оценки художественных произведений, когда он встает на партийную точку зрения, встает на классовую точку зрения. Для Плеханова ясно, что не всякая идея может быть идеей художественного произведения, и он развивает теорию о том, что большой, великий художник — это тот, который понимает всю совокупность общественных явлений, всю сложность той действительности, в которой он живет. Вот та совокупность основных ошибок и недостатков, которые, по моему мнению, имеются в данном докладе.

Когда оппоненты выступают с критикой только докладчиков, то докладчики часто бывают недовольны. Это — вполне закономерно. Ведь недостаточно дать отрицательную оценку тем или иным положениям, но нужно им что-то противопоставить. И вот, я разрешу себе противопоставить высказанному здесь ряд положений.

Когда начинаем говорить о критерии художественности произведения, мы, прежде всего, должны отправляться от основного, — от осознания специфики художественности в литературе. Что представляет собою художественная литература?

Художественная литература — данное в слове, образное выражение психоидеологии того или иного класса. Образ является спецификой художественного произведения. Но что такое образ? Образ — конкретно-чувственная форма выражения мышления. Образ — это общее в единичном, индивидуальном и конкретном. Именно так и понимал Плеханов образ. В одной из своих статей Плеханов пишет следующее: «Но психология действующих лиц потому и приобретает в наших глазах особенную важность, что она есть психология целых общественных классов или, по крайней мере, слоев...»

Следовательно, персонаж для Плеханова это — индивидуальное, единичное, конкретное, в котором выражается общее, и мне кажется, именно так нужно смотреть и на все иные элементы художественного произведения.

Итак, образность, данная словом, есть специфика художественной литературы. Образность — это ее форма. Образность — форма художественного произведения, несомненно, включает и момент структуры, момент связи всех элементов художественного произведения, выражающих его идею.

Объективный критерий художественности, объективный критерий оценки — это соответствие формы и содержания. Именно это достаточно четко сказано Плехановым в статье «Искусство и общественная жизнь», а также в статье «Литературные взгляды Белинского». Художественное произведение есть диалектическое единство формы и содержания, и определяющим в этом

единстве является содержание. Именно на этой стороне Плеханов неоднократно настаивал.

Таким образом, товарищи, основным, определяющим в диалектическом единстве формы и содержания художественного произведения является содержание. Но содержание, очевидно, наиболее ценно то, в каком художник отражает наибольшую полноту класса, сословия, групп и т. д. и т. п. И вот отсюда-то большое преклонение Плеханова перед идеей, отсюда-то огромное значение, которое придавал Плеханов идеологии художественного произведения.

Таким образом, второй критерий оценки — это содержание, глубина, ширина содержания, полнота классового выражения, данного в художественном произведении. И, наконец, мне кажется, здесь же мы должны также говорить и о том, что идея данного художественного произведения должна быть целостной идеей, должна быть понята художником. Таковы обыкновенные критерии оценки. Но объективный критерий оценки не исключает критерий партийной оценки, чего, к сожалению, не было в докладе И. М. Нусинова.

И. М. Моньк о. Мне хочется поставить И. М. Нусинову два вопроса. Первый. Насколько мне помнится, И. М. Нусинов говорил о том, что объективной действительности не существует. А между тем мы в книге Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» находим следующее: «Богданов заявляет: для меня марксизм заключает в себе отрицание безусловной объективности какой бы то ни было истины, отрицание всяких истин... Богданов отвечает просто и определенно, отрицая самомалейшее допущение абсолютной истины. Отрицание объективной истины Богдановым есть агностицизм и субъективизм». Мне не хочется обвинять И. М. Нусинова в субъективизме, но мне хотелось бы, чтобы И. М. Нусинов в заключительном слове дал более точную формулировку своего понимания субъективизма и объективизма, чтобы он выявил это более точно.

Второй вопрос — это вот о чем. В своем тезисе относительно классов И. М. Нусинов говорит следующее: «Определение художественности раскрывается через определение классики: классик — писатель, творчество которого дает синтетическое, типизирующее выражение психоидеологии его класса. Классик — писатель, чьи образы наиболее совершенно и полно вскрывают само- и миропознание, само- и мировосприятие данного класса» (это тезис 7 доклада И. М. Нусинова). Вместе с тем он заявил, что Вербицкая не является классиком, ибо она отображает мещан. Но что такое мещане, мелкая буржуазия? Разве она не класс? Чем же объясняет И. М Нусинов, тот огромный интерес, который в определенный период мы наблюдаем к творчеству Вербицкой? Мы знаем, что «Ключи счастья» одно время имели большой спрос и что он даже покрывал спрос на книги Толстого. А между тем

Вербицкая — не классик. Что же все-таки лежит в основе художественности? Искренность? Но какая? Если И. М. Нусинову нужно настаивать на этом, то ему пришлось бы создавать градации искренности и анализировать, где в каком произведении имеется какая искренность. В «Ключах счастья» как будто искренности много. Однако мы не назовем это произведение художественным. Возьмем «Джунгли». Художественное ли это произведение? Мы назовем его художественным, хотя некоторые критики говорят, что оно не художественно. Пойдем дальше. Возьмем «Прометея» Эсхила. Почему мы это произведение называем художественным? Потому что оно соответствует пониманию объективной действительности. Тов. Нусинов утверждал, что «Прометей» реакционен по содержанию, и доказывал невозможность художественности реакционных произведений. Как же И. М. Нусинов объяснит то, что «Прометей» является по форме революционным и высокохудожественным?

Капитализм на Западе загнивает. И здесь прав т. Г. Лелевич, сказавший о «Днях» Шульгина, что наиболее художественны, ярко образны те страницы «Дней», где видна обреченность класса. То же мы видим в книге «На западном фронте без перемен». Безнадежность, хаос — вот что звучит в этой книге.

Н. Ф. Дератани. Проблема, поставленная в докладе, так широка, что кажется мне, ее было бы интересно перевести на обсуждение всей Академии, потому что эта проблема касается всего искусства. Мне хотелось здесь не касаться по существу, а сделать только одно замечание относительно Плеханова, поскольку И. М. Нусинов коснулся Плеханова и в своем докладе затронул вопрос о теории искусства для искусства и сослался на формулу Плеханова, именно, что искусство для искусства возникает там, где существует различие между художниками и окружающей их общественной средой. И. М. Нусинов поправил Плеханова, указывая на то, что эта формула диалектическая, что нужно указать, где здесь различие между формой художника и окружающей средой.

Докладчик останавливается на анализе Плехановым Пушкина, а Плеханов здесь именно как-то неловко говорит, что Пушкин вступил в разлад с окружающей средой. При этом он не указал, что та дворянская группа, которую представлял Пушкин, именно она вступила в этот разлад, и уже Пушкин явился ее выразителем.

Однако, если мы прочитаем Плеханова дальше, то мы увидим, что Плеханов стоит на совершенно марксистской точке зрения. Дальше он разбирает французских романтиков и их представителя Готье. Готье — это был молодой буржуа, ничего не имевший против буржуазных отношений, но в то же время возмущавшийся скукой и пошлостью буржуазной обстановки. Таким образом, здесь Плеханов стоит на марксистской точке зрения, а потом, делая вывод, он соскальзывает с этой позиции и

опять указывает на разлад между художником и общественной средой. В чем здесь дело? Причина здесь та, что Плеханов все время полемизирует с идеалистами, которые упрекали марксистов в том, что они будто бы совершенно отрицали роль личности в истории. В разборе «Генриха Ибсена» Плеханов говорит, что он не отрицает значения личности в истории вообще и в истории литературы в частности. Значит, мне кажется, что и здесь у него только лишь неловкое выражение, он только напирает на личность, и само собой разумеется, что за этой личностью он хочет разуметь тот слой, который данный художник или писатель представляет. Таким образом, если уже не вчистую можно сказать, что этот упрек идеалистов очевиден, то во всяком случае в значительной степени упрек при таком объяснении ослабляется.

Конечно, положения Плеханова сейчас требуют известного пересмотра, но в этом необходима сугубая осторожность.

М. П. Старенков. Мне кажется, достоинство доклада т. Нусинова заключается в том, что он ставит обширно и смело кардинальные проблемы в современном литературоведении. Смелость эта чувствуется потому, что за последнее время наше литературоведение занималось в ряде дискуссий лишь разрушительной работой, не приступая к построению положительной системы. Но одна разрушительная, нужная работа, работа односторонняя, не восполняет тех задач, которые стоят перед литературоведением.

Однако мне представляется, что и в этой положительной части сказанное И. М. Нусиновым содержит ряд существенных недостатков, среди которых, как мне кажется, имеются: отсутствие исторической перспективы, затем классовая абстракция, иллюстрированная на отдельных примерах.

В чем же здесь дело? Дело здесь в том, что отдельные диалектические категории, которые разрешаются в докладе, являются спорными. Например, проблема субъекта и объекта. Она разрешается механически, не диалектически. В философии объективное противопоставляется субъективному, а в пределах художества субъективное противопоставляется классовому. Возьмем хотя бы тезис пятый. Это — применение примата классового субъективизма. «Признание классового субъективизма в оценке художественности не лишает, однако, марксистское литературоведение возможности установить объективное мерило художественности». Выходит, что объективное мерило художественности — внеклассово, потому что есть субъективно классовое мерило. Может быть, это неясность изложения, но во всяком случае, если читать так, как здесь написано, то по-моему это неверно. Что мы здесь наблюдаем? То, что всякое субъективное действие, всякое революционное, активное действие противостоит объективному. На самом деле это не так. Все идейное имеется в единстве объективного и субъективного и только в нем,

в этом единстве, выражается. Я позволю себе напомнить слова Плеханова, который пишет в своей статье об Успенском по этому поводу [1]. Противопоставляется ли Плехановым субъективное объективному? Здесь революционно-политическая сущность марксизма справедливо защищается от субъективистов-народников, как такая доктрина, которая обладает «объективными научными положениями». Такая же, примерно, точка зрения Ленина о партийной направленности [2]. Партийность не противопоставляется объективному. А между тем И. М. Нусинов, развивая свое понимание об объективном и «субъективном» критериях вне историзма, приходит к абстракции «классика».

Прошлый раз Г. Лелевич указывал на субъективизм И. М. Нусинова, и я солидарен с ним в том отношении, что И. М. Нусинов понимает именно здесь проблему класса как «самосознание».

Проблема класса разрешается марксизмом в том смысле, что данный класс находится в соотношении с другими классами, в соответствии с объективной действительностью. Однако мы не видим ни в докладе, насколько я мог это слышать, ни в тезисах этой объективной действительности, где класс является субъектом в соотношении с другими классами. Я приведу одно положение К. Маркса, хотя оно, может быть, всем известно, однако я его напомню. «На чем покоится частичная, исключительно политическая революция? На том, что часть гражданского общества эмансипирует себя и достигает всеобщего господства, на том, что определенный класс, исходя из своего особенного положения, предпринимает эмансипацию всего общества. Этот класс освобождает все общество, но лишь при том предположении, что все общество находится в положении этого класса, т. е., например, располагает деньгами и образованием или может по желанию приобрести их».

«Ни один класс гражданского общества не может сыграть этой роли, не возбудив на мгновение энтузиазм в себе и в массах. Это момент, когда он братается и сливается со всем обществом, смешивается с ним, пользуется его любовью и признается всеобщим его представителем, — момент, когда его собственные притязания и права являются поистине правами и притязаниями самого общества, когда он действительно представляет собой

---

[1] „Конечные выводы марксизма представляют собою крайне революционное социально-политическое учение, между тем как основные его посылки самая строгая и нелепая цензура должна признать об'ективными научными положениями. Усвойте хорошенько эти положения, и вы о самых безобидных, чисто литературных вопросах будете писать совсем не так, как пишете в настоящее время" (Плеханов, т. X., стр. 64).

[2] „Материалист, с одной стороны, последовательнее об'ективиста и глубже, полнее проводит свой об'ективизм... с другой стороны, материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке со'бытия прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы" (Ленин, соч., т. 1, изд. 1-е, стр. 275—276).

социальную голову и социальное сердце» (К. Маркс и Ф. Энгельс, т. I, стр. 410).

И Плеханов говорит об объективном критерии классовости, который мы имеем у Маркса и который ни в какой мере не выдвинут в докладе И. М. Нусинова.

Я хотел остановиться еще только на одном моменте, который мне кажется также просто неверным. Напрасно И. М. Нусинов полемизирует с Плехановым по вопросу о «ложной идее». Это называется: бить его же добром ему же челом. «История литературы и искусства, — говорит Плеханов, — знает много высоко художественных произведений, в основе которых лежала глубоко реакционная идея».

Собственно, сам Плеханов в своих произведениях не возражал против этого. И вот, я не знаю, учел ли И. М. Нусинов статью Плеханова об Успенском, если он возражает против того положения, что история литературы знает много таких художественных произведений, в основе которых лежит глубоко реакционная идеология. В статье об Успенском он признает их ограниченную художественность, но даже и в этом случае он говорит так, «что художественные достоинства произведений наших народников-беллетристов принесены были в жертву ложному общественному учению» (соч., т. X, стр. 40, разрядка Плеханова). В этой статье Плеханов также говорит, что по сравнению с М. Белинским, В. Гаршиным народники-беллетристы как художники слабее и местами их художественное достоинство принесено в жертву ложной идее народничества, ложной с точки зрения объективного хода исторического процесса. А это последнее говорит о том, что Плеханов не понимал идеалистически и по-моему именно исторически и социологически рассматривал Плеханов этот вопрос. Я считаю, что критика Плеханова, данная И. М. Нусиновым в этом вопросе, не возвышается над основоположником русского марксизма и является не чем иным, как подражанием известной «моде». Я считаю, что Плеханова сейчас нужно пересмотреть, ибо его многие положения являются сомнительными, а ряд известных положений явно противоречащими марксизму, что доказано В. И. Лениным. Но надо приводить не отдельные цитаты из статей Плеханова, а нужно исследовать всего Плеханова исторически по вопросу о «ложной идее» и тогда говорить об этом положении, как противоречащем марксизму, если это будет действительно доказано.

Далее, я обращу внимание на то, как т. Нусинов подходит к проблеме образности. Он утверждает, что есть образы-типы и образы-идеи. Такое противопоставление образа-типа и образа-идеи построено на песке. Почему? Да потому, что оно абстрактно, оно нормативно, описательно и не имеет научно-познавательного значения.

И. М. Нусинов. Где я это говорил?

М. П. Старенков. Вы указывали на это в своем докладе.

И. М. Нусинов. Это вовсе не вытекает из доклада.

М. П. Старенков. Тогда нет никакой цены вашему определению образа-идеи и образа-типа.

И. М. Нусинов. С моей точки зрения «Эсмеральда» — это образ-идея, а «М-me Бовари» — образ-тип.

М. П. Старенков. Возьмем образ нигилиста у Чернышевского — это образ-идея, у Тургенева — это образ-тип. Но никто не скажет, что образ Базарова у Тургенева — образ, не содержащий идеи. Разница здесь в классовой сущности идеи, а не в том, что у одного художника образы-идеи, а у другого — образы-типы.

Ведь идея имеет цену тогда, когда она исторична и социологична, когда она, порожденная действительностью, направлена на действительность с целью ее изменения, с целью диалектического развития. Для меня это было ясно, когда я читал Белинского, где он говорит о всех этих критериях индивидуального, общего, типичного, идейного. Из его описаний вытекает, что эти критерии всегда должны быть на исторической основе. У Белинского в этом отношении не случайна гегельянская позиция с ее идеалистическим историзмом, а в наших современных исследованиях, вместо преодоления Белинского методом исторического материализма, получаются лишь голые логические категории. И. М. Нусинов выдвигает положение об индивидуальном, которое выражает общее, — это проблема, а ведь не всякое индивидуальное выражает общее, например, Бальмонт... (Голос. Держится вообще очень ограниченной группы!) Я хочу только указать, что это чрезвычайно сложная огромная проблема, что она должна разрешаться исторически, диалектически на конкретном материале. В докладе этот вопрос об историзме не подчеркнут, а описательные категории, которыми оперирует И. М. Нусинов, должны быть еще наполнены конкретным содержанием.

На заседании 30 марта выступали в прениях тт. И. Н. Кубиков, И. М. Монько, Л. Я. Зивельчинская, М. Д. Эйхенгольц, и докладчик И. М. Нусинов выступал с заключительным словом.

И. Н. Кубиков. Доклад т. Нусинова затрагивает целый ряд сложных вопросов, на которых невозможно остановиться с исчерпывающей полнотой. Заслуга т. Нусинова в том, что он эти вопросы поставил, хотя и не разрешил их в достаточной степени. Доклад носит, если можно так выразиться, экстенсивный характер. Я имею в виду широту захвата. А между тем по каждому отдельному пункту доклада потребовалась бы система интенсификации. Возьмем, например, тезис третий, где говорится о субъективизме при определении художественности и о взглядах проф. Белецкого. Ведь если проф. Белецкий и занимается вопросами восприятия, то это не значит, что он вообще отрицает всякий кри-

терий художественности. Из интересного материала, приводимого Белецким в его статьях, можно сделать совершенно самостоятельные выводы.

Затем перехожу к тезису пятому. Этот тезис совершенно бесспорен, ибо каждый класс имеет свое представление о красоте и предъявляет иные требования к искусству. Но вот тезис седьмой (я беру только некоторые моменты в докладе, наиболее меня интересующие). Здесь сказано, что «определение художественности раскрывается через определение классики: классик — писатель, творчество которого дает синтетическое, типизирующее выражение психоидеологии его класса». Прежде всего, если согласиться с этим тезисом, хотя он и недостаточно ясен в своих очертаниях, то все же необходимо сказать, что классический писатель дает нам образцовые произведения только частично, и в этом смысле можно говорить о классических произведениях, но не о классическом писателе, если брать это целиком. В самом деле, когда мы говорим о таких классиках, как Тургенев, мы имеем в виду такие классические произведения, как «Отцы и дети», но классическими вовсе не являются такие забытые рассказы Тургенева, как «Часы», «Рассказ О. Алексея» и т. д. Для широкого читателя это — принудительный ассортимент. Так, например, «Бедные люди» Достоевского для этого широкого читателя являются нагрузкой. Слов «классический писатель» в полном объеме мы брать не можем. Есть произведения классической литературы. Нужно сказать то, на что в свое время обратил внимание Толстой в своей беседе с А. Г. Гольденвейзером. Он сказал, что «по отношению к великим писателям существует большая несправедливость: их знают и знают все их произведения, среди которых есть недостаточно художественные. А между тем, у забытых писателей попадаются удивительные вещи, а их никто не читает». Когда на смену одного класса приходит другой класс, происходит «реставрация», восстановление целого ряда забытых писателей, которые для своего времени, для определенного социального читательского круга не имели интереса. В частности, мы можем отметить как пример второстепенных поэтов некрасовской школы, которые сейчас приобретают значение. Эти обстоятельства заставляют нас несколько по-иному ставить и вопрос о классиках, и вопрос о второстепенных писателях.

Затем перехожу к тезису восьмому, где говорится, что «художественность есть степень синтетического, типизирующего, индивидуализированного выражения психоидеологии класса». Мне кажется, что при расшифровке этого тезиса И. М. Нусинов впал в такое толкование литературы, которое было уделом определенной школы, скатывающейся иногда к гершензоновскому идеализму. Я имею в виду такое толкование т. Нусинова, при котором получается, что, например, Толстой изображает не жизнь крестьян, а лишь свое отношение к чуждому ему классу. Это есть своеоб-

разное видение поэта, как бы ничего общего не имеющего с реальной действительностью. Если я его понял так, то думаю, что такое толкование классики таит в себе большие опасности и противоречия.

Мы все знаем знаменитый тезис Маркса относительно Фейербаха. Разрешите его напомнить, хотя он и достаточно известен: «Главный недостаток материализма — до фейербаховского включительно — состоял до сих пор в том, что он рассматривал действительность, предметный, воспринимаемый внешними чувствами мир, лишь в форме объекта или в форме созерцания, а не в форме конкретной человеческой деятельности, не в форме практики, не субъективно». Я извиняюсь, что читаю этот достаточно известный тезис, но его приходится прочесть потому, что некоторые, например Переверзев, на основании этого тезиса хотят окончательно отделить Маркса от Фейербаха, в то время как концепция Маркса не отвергает Фейербаха, а как бы включает его в себя, отмечая его недостаточность. Это прекрасно понимал Ленин. В своей известной книге «Эмпириомонизм и эмпириокритицизм» он приводит высказывания одного буржуазного философа — Альберта Леви: «Маркс признает, с одной стороны, вместе со всем предшествующим материализмом и с Фейербахом, что нашим представлениям о вещах соответствуют реальные и отдельные объекты вне нас». И вот Ленину кажется, что у А. Леви более добросовестности, чем у Богданова и других. «Как видит читатель, — говорит Ленин, — Альберту Леви сразу стала ясной основная позиция не только марксистского, но всякого материализма, «всего предшествующего» материализма: признание реальных объектов вне нас, каковым объектам «соответствуют» наши представления. Эта азбука, касающаяся всего материализма вообще, неизвестна только нашим российским махистам».

И далее Ленин подробно говорит о своей солидарности с Фейербахом, поскольку последний признает объективную реальность внешнего мира, предметов, тел, вещей, «отраженных нашим сознанием».

Это не значит, что восприятие есть какой-то пассивный процесс, — восприятияе есть активный процесс, но оно по своей широте может вести к познанию не только лишь явлений, классово родственных писателю. Изображая крестьянство, Толстой дает нам не только свое отношение к нему, не имеющее ничего общего с действительностью. Нет, он комбинирует элементы действительности, выбирая из нее ему наиболее приемлемые. Но это далеко не «видение поэта». Он показывает в идеализированном виде действительные, а не фиктивные элементы психики значительной части крестьянства того времени. Как писал Ленин, — «... большая часть крестьянства плакала и молилась, резонерствовала и мечтала, писала прошения и посылала «ходателей», — совсем в духе Л. Н. Толстого» И если писатели-дворяне — Тургенев и Тол-

стой — идеализировали это стремление, то, с другой стороны, революционеры-народники, не оспаривая реальной наличности этого смирения, относились к нему резко отрицательно. И поскольку в одном месте своего доклада т. Нусинов говорил, что для трудящейся читательской массы важна в классиках сторона познавательная, я к этому всецело присоединяюсь, но думаю, что эта сторона гораздо шире. Она должна подаваться не так узко, не в такой интерпретации, как это мы видим у т. Нусинова. Плеханов является вполне солидарным с теми положениями, которые вытекают из материалистической теории познания, принимаемой Лениным. В своей статье о Гл. Успенском Плеханов говорит, что на творчестве беллетристов-народников сказались свойства той среды, к которой принадлежали они сами. Но это — с одной стороны. А с другой, Плеханов замечает, что «характер изображаемой среды, в свою очередь, не может оставаться без влияния на характер художественных произведений». Вот каковы соотношения между объектом и субъектом, которые учитывает Плеханов. Это давление части жизненного материала, на котором сосредоточено внимание художника, и делает ценным творчество писателей и со стороны познавательной, даже при неприемлемой для нас его идеологии. Так, например, Маркс прекрасно знал об идеологии Бальзака, но придавал большое историко-познавательное значение его романам. Это нам известно из биографии Маркса, написанной Рингом, и из других источников. То же мы видим и у Плеханова по отношению к Флоберу. Плеханов прекрасно понимал, что Флобер являлся по своим взглядам в общих чертах выразителем тех же идей, которые нам даны в пьесе Гамсуна «У царских врат». Но, тем не менее, Плеханов пишет следующее: «Поскольку Флоберу удавалось оставаться объективным, постольку лица, выводимые им в своих произведениях, приобретали значение таких «документов», изучение которых безусловно необходимо для всякого, кто занимается научным исследованием социально-психологических явлений».

То же Плеханов говорит и при характеристике романа фон-Поленца «Крестьянин». Роман написан немецким интеллигентом, но Плеханов утверждает, что образ старого крестьянина Траугера похож на образ Ивана Ермолаевича Глеба Успенского. Оба характера, по его мнению, верны действительности. Плеханов не отрицает известного идеологического консерватизма фон-Поленца, но он все же полагает, что роман хорошо изображает те самые стороны общественной жизни, о которых много говорится в книгах по аграрному вопросу.

К такому же выводу приходит и Воровский, старый критик-большевик, в своей статье о Бунине. Психология эпигона дворянской литературы сказывается на творчестве Бунина. «Благодаря укладу его психики он смог воспринять и художественно переработать лишь первую часть процесса, лишь его п е р в у ю п о л о-

вину (разрядка Воровского), именно разложение старого, в то время как нарождение нового, т. е. неразрывно связанная вторая половина, ускользнуло из поля его художественного зрения. Но зато в той части, которой он ограничил свой рассказ, он дал яркую и правдивую картину быта падающей, нищающей деревни... Поэтому повесть Бунина, помимо чисто-художественного интереса, является важным человеческим документом, своего рода исследованием о причинах памятных неудач». Воровский здесь имеет в виду поражение революции 1905 года. Итак, вот то отношение между объектом и субъектом, признание которого связывает воедино точку зрения Ленина, Плеханова и Воровского.

Перехожу к следующему наиболее важному пункту — вопросу о ложной идее. Я думаю, что и тут т. Нусинов не будет прав. Прежде всего следующее: когда Плеханов говорит о ложной идее, то надо его исчерпывающе понять. Он не утверждает, что ложная идея окончательно аннулирует художественность произведения. Он говорит об известном дефекте художественного характера. В статье «Сын доктора Штокмана» он говорит по поводу пьесы «У царских врат» о двух драмах: драме частной и общественной. Плеханов полагает, что частная драма (тема любви и брака) сделана Гамсуном великолепно. Тут он прекрасный художник, и его эстетическая ценность несомненна. Что касается второй части, то здесь ложная идея вносит внутренние противоречия, от которых страдает эстетическое достоинство. В этой статье Плеханова есть неудачные места, как, например, цитата из Рэскина относительно скряги и красивой девушки. Можно допустить, что при известной ситуации и скорбь скряги об утраченных деньгах будет производить впечатление, например, у Островского в конце четвертого акта его пьесы «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Тов. Нусинов говорит, что ложная идея «Войны и мира» не преуменьшает художественных достоинств романа. Тут нужно сказать, что с точки зрения Плеханова ложная идея в романе «Война и мир» может известным образом ослабить силу художественного произведения, но не аннулировать его в целом. Если мы видим в романе «Война и мир» или в «Евгении Онегине» одностороннее изображение помещичьей жизни — это не значит, что перед нами какая-то ложная идея. Одностороннее изображение — это одно, ложная идея — другое. В доказательство напомню, как Плеханов относится к тем местам романа, где изображается толстовская отрадненская идиллия (Плеханов, т. X — в статье о Некрасове). Но можно найти в романе «Война и мир» места, где ложная идея понижает художественную ценность произведения. С другой стороны, мы видим, как ложная идея, положенная в основу «Анны Карениной», как тезис-эпиграф, опровергается всем характером романа. Роман «Анна Каренина» как бы устраняет ложную идею, положенную в его основу, — он говорит нечто другое. Или, например, возьмем тот факт, который прошлый раз привел т. Пер-

цов о романе «Отцы и дети». В. О. Перцов говорит, что в этом романе ложная идея, а роман прекрасный. Но это не совсем так. Мы имеем в эпоху 60-х годов две оценки — Антоновича и Писарева. Когда Антонович расценивал роман, то он признал его ложным и вместе с этим и антихудожественным. Наоборот, Писарев признал идею романа правильной и с этой точки зрения признал и его художественность. Самой правильной оценкой романа «Отцы и дети» является оценка Воровского.

Но все-таки я думаю, что по вопросу о ложной идеи у Плеханова есть ошибка, из которой видно, как он иногда покидает свою собственную диалектическую точку зрения. Он полагает, что есть вообще какая-то ложная идея в абсолютном смысле этого слова. Но нельзя забывать, что ложная идея для одного класса людей не является ложной для другого. Когда Плеханов говорит, что если для писателя «толпа или народ есть подножие для отдельных личностей», — это есть ложная идея. Но нельзя забывать, что есть люди, для которых эта реакционная идея является правильной. И, наоборот, объективно ценное для пролетариата будет отвергнуто враждебными ему классами, в силу враждебного отношения к основной идее, которая приемлема для пролетариата. «Интернационал» — эта победная песня пролетариата — для Шульгина основана на «ложной» идее, а потому она ненавистна ему и по своей художественно-музыкальной сущности. Вообще идеологическая расценка произведений искусства влияет и на характер восприятия. Эта сторона вопроса у Плеханова является недостаточно выясненной. Отсюда и толкование им ложной идеи в каком-то абсолютном смысле.

И. М. Монько. Связь вопросов искренности, субъективизма и объективизма, поднятых в докладе И. М. Нусинова, с задачами, которые стоят перед пролетарской литературой и в частности перед ГАИСом, несомненна. Основная задача, которая стоит перед пролетарской литературой, — это достигнуть гегемонии в кратчайший исторический срок на литературном фронте, догнать и перегнать лучшие достижения современной буржуазной литературы и литературы прошлого как с точки зрения идейной глубины, так и с точки зрения художественности. Гениальнейшие писатели прошлого — Гете, Шекспир, Байрон, Салтыков и Толстой — должны быть превзойдены пролетарской литературой как по глубине содержания, жизненности и яркости образов, так и по отточенности формы.

В связи с этим вопрос о критериях художественности приобретает особую актуальность. Доклад И. М. Нусинова ценен самой постановкой весьма значительной проблемы и даже не одной проблемы, а целого комплекса их. Так, он поставил вопрос о том, что такое писатель-классик, — вопрос, имеющий огромное значение для налаживания успешной учебы пролетарских писателей у писателей-классиков (прошлого). Очень своевременна поста-

новка вопроса о конкретном пересмотре искусствоведческой концепции Плеханова, связанном с перестройкой нашего философского фронта, с развертывающейся борьбой за ленинский этап в литературоведении. При разрешении выдвинутых проблем т. Нусинов выдвинул ряд тезисов, далеко не бесспорных. Так, есть основания полагать, что докладчик недостаточно подчеркнул основную задачу литературы — задачу объективного познания реальной действительности. А в связи с этим не так уж непародоподобно звучат упреки т. Нусинову в наличии элементов субъективизма в его взглядах. Полагаю, что весьма спорной является замена критерия соответствия произведения действительности критерием искренности художника в смысле субъективной его убежденности в истинности своей идеи. Также полагаю, что прения по докладу содействовали дальнейшей разработке и уточнению поставленных проблем, хотя и никак не могу согласиться ни с субъективистскими толкованиями т. Перцова, ни со скатывающимися ко внеклассовому объективизму замечаниями т. Дынник. Думается мне, что данная дискуссия является лишь началом серьезной марксистской разработки вопроса о критерии художественности. Вопрос этот затрагивает не только литературу, но и другие виды искусства. Я выражаю пожелание, чтобы дальнейшая разработка этого вопроса продолжалась усилиями искусствоведов всех специальностей, совместными усилиями всех секторов ГАИСа. Желательно, конечно, чтобы эта работа проводилась в тесном контакте с Институтом литературы Коммунистической академии.

Л. Я. Зивельчинская прочитала доклад на тему «Проблема художественного в искусстве», каковой печатается автором в другом журнале.

М. Д. Эйхенгольц. Я хочу коснуться некоторых мест в докладе И. М. Нусинова, которые считаю основными или которые более привлекли мое внимание.

Главные признаки художественности, как они даны в тезисах 7 и 10, — это синтетическое, индивидуализированное выражение психоидеологии класса и единство формы и содержания. Я считаю, что в докладе эти категории выявляются формально логическими и зачастую даже нормативными. Происходит это потому, что художественно-литературные произведения даны в докладе вне историко-литературного процесса. Художественность следовало бы искать в динамике диалектического развития формы и содержания, т. е. опять-таки в процессе борьбы. Я приведу один пример. В каждый данный исторический момент новые формы классового бытия требуют новых форм художественного выражения. И эта новизна — основная предпосылка художественности. Традиции реакционного государства, реакционных классов задерживают развитие новых форм, и тогда они отстают от бытия, хотя этим бытием определяются. Только в процессе литератур-

ного движения, при учете наличной образной системы определенной общественной формации можно установить художественность произведения как выражение психоидеологии определенного класса, определенной социальной группировки. Новые формы предполагают наличие нового творческого метода, потому что творческий метод — это классовое мировоззрение, которое определяет всю систему образов, весь стиль. Помня, что художественная форма есть форма содержательная, есть форма идеологии, мы не должны упускать из виду литературную технологию, в конечном счете связанную с определенным творческим методом или мировоззрением. Тогда вопрос о критерии художественности увяжется с вопросом о мастерстве. Практически понятие новой формы будет значительно больше, чем те внешне формальные категории, о которых говорил И. М. Нусинов и которые в литературном процессе окажутся абстрактными. Критерий художественности связан таким образом всецело с субъектом социальной диалектики, и закон критерия художественности определяется самим диалектическим развитием литературного процесса.

Я не собираюсь излагать всех критериев художественности и не берусь сейчас суммировать законы развития художественности. Если мы возьмем, например, художественность Шекспира и социальную ее значимость, то я думаю, что на этот вопрос нельзя ответить, не обратив внимание на «шекспировскую» эпоху в целом. Если мы поставим вопрос о художественности реалиста Флобера, то на этот вопрос мы не можем ответить вне творчества реалистов 50-х годов. Если вы поставите вопрос о художественности современной пролетарской литературы, то на этот вопрос нельзя ответить вне вопроса о борьбе того или иного писателя или группы писателей с буржуазными литературными течениями. Художественность создается в диалектике социальной борьбы. Я беру в данном случае художественное в плане историческом; а если вы возьмете художественность в ином плане, в плане наследия, если Шекспир берется в веках, то тогда художественность определяется его социальной функцией. Это — производная художественность, причем субъективная художественная оценка прогрессивного класса является для данного исторического этапа объективной оценкой.

Таким образом, единой объективной художественности нет, художественность диалектически изменяется. Когда И. М. Нусинов делает вывод о том, что художественное объективно и для доказательства приводит некоторые примеры, то это помогает мне подчеркнуть свою мысль. Пример такой: каким образом русская интеллигенция в 1905 году могла оценить реалистов и натуралистов, а после этого символистов и модернистов? Она могла этой сделать, будучи социально заинтересована в том и другом случае, — говорит И. М. Нусинов, — она продолжала отличать мастера — реалиста или символиста — от ремесленника. Мне ка-

жется, что при оценке художественного И. М. Нусинов становится тут на чисто технологическую точку зрения.

Проблематика мастерства как выражение классовой идеологии и проблематика художественности неразрывно связаны. Я мог бы привести в данном случае характерный пример того, что мастерство диалектично. Гонкуры — мастера деталей. Золя выдвинул массовые сцены. И вот Золя говорил: не фокус — дать детали мельчайших психологических явлений. Фокус и мастерство в том, чтобы дать широкие полотна. Таким образом, самый характер мастерства изменился. У Золя каждое полотно социально детерминировано.

Затем, в 9 тезисе И. М. Нусинов говорит, что не художественно или мало художественно произведение, если оно вместо типичного дает случайное, а вместо индивидуализированного — суммарное. Я остановлюсь на последней формулировке — на определении индивидуализированного и суммарного. Хотя И. М. Нусинов и говорит, что сам по себе стиль и жанр в плане историческом не может быть художественным или нехудожественным, тем не менее из всех примеров И. М. Нусинова явствует, что его формула предлагает образец разновидности реалистического стиля и его определение является старой школьной подновленной психологической поэтикой Овсяннико-Куликовского. И все формулы с этим связаны. Таким образом окажется нехудожественным аллегорический стиль феодально-аристократической эпохи, например Дант или буржуазные моралитэ, хотя несомненно, что эти произведения выразили синтез классовой психоидеологии соответствующих социальных групп. Или, например, я возьму категорию аллегорических образов, относящихся к эпохам революции. В эпоху Великой французской революции значительную роль играл аллегорический стиль, стиль суммирующий. Аллегории республики, свободы и т. п. несомненно были ярким выражением психоидеологии революционного класса. Или аллегории, которые встречаются в нашей пролетарской поэзии в первые годы революции, в эпоху гражданской войны, в поэзии Садофьева, Александровского — аллегорические образы республики, пролетариата, заводов и т. п., — синтезировали эпоху и были в свое время глубоко художественны, поскольку они были выразителями большой потенции, именно в эпоху баррикад, первых лет гражданской войны, когда не требовалось детального психологического анализа. Я думаю, И. М. Нусинову пришлось бы отвергнуть и систему символических образов, которые не являются образами индивидуализации, а выражающими нечто суммарное. Например, вся идеалистическая система образов символистов, у которых чувственному противопоставляется сверхчувственное, это система не индивидуализирующая, а суммирующая. Таким образом хотя у И. М. Нусинова и есть оговорки, но в его положениях доминирует реалистический стиль, как единственно худо-

жественный, например, в одном месте приводятся Каратаев, Фамусов, Онегин, Скалозуб, Чичиков и т. д., классические типы реалистического стиля.

И. М. Нусинов чувствует необходимость какого-то перехода к объективному критерию, подтверждающему его изложение, и таким критерием является у него проверка художественности бытием. Когда дело идет о проверке бытием, то как узнать — синтез перед нами или не синтез? Нужно, — говорит И. М. Нусинов, — проверить образ литературы через образ действительности. Но это звучит наивно-реалистически. Как быть с образами нереалистического стиля? Их проверить можно не действительностью, а бытием. А действительность и бытие — нечто разное. И. М. Нусинову приходится иметь дело только с образами реалистического стиля, а для критерия художественного в плане историческом этого недостаточно.

Я указал, что основные критерии художественного у И. М. Нусинова грешат абстрактностью, и вот почему он ссылается на проверку их действительностью, а с другой стороны, указав, что эти качества всегда заключают в себе единство формы и содержания, хочет один признак проверить через другой. В докладе И. М. Нусинов не развил достаточно тезис о единстве формы и содержания; поэтому я не могу подробнее этого коснуться. Художественность определяется в докладе также степенью соответствия исполнения замыслу, т. е. формы идее; идея применяется к замыслу, идея имеет форму и содержание и т. д.

Какой же общий вывод можно сделать? При ценности ряда положений И. М. Нусинова, главный недостаток состоит в абстрактности критериев художественности, что грех не только данного доклада, а многих наших современных докладчиков. Я полагаю, что методологически и практически было бы полезно, если бы критерий художественности мы определили так: взяли бы на определенном отрезке времени писателей всех борющихся социальных групп, писателей больших и меньших, талантов и гениев — и попробовали бы на этом конкретном материале определить степень художественности и его критерии, чтобы теоретические и методологические положения вытекали из анализа не разбросанного, а связанного конкретного материала.

Заключительное слово И. М. Нусинова. В моем докладе были затронуты два больших вопроса. Первый основной вопрос — это определение критерия художественности. Второй вопрос — это о ложной и неложной идее.

Я критиковал плехановскую постановку ложной идеи, привел целый ряд аргументов против этой постановки и между прочим затронул вопрос о значении искренности писателя для художественности. Я подчеркиваю, что в основной части своего доклада, где я даю свое определение художественности, я ни слова о искренности или неискренности писателя не говорю. В моей

критике плехановской «ложной идеи» вопрос об искренности опять-таки занимает пятистепенное место.

Однако большинство ораторов ничего или очень мало говорили о центральном пункте моего доклада, об определении критерия художественности, но почти все неизменно возвращались к ложной идее, топчась вокруг вопроса об искренности, точнее вокруг словечка «искренность», ибо вопроса об искренности они-то и не поставили.

Затем, за последние годы мы имели ряд серьезных и весьма плодотворных литературоведческих дискуссий. Каждая из них неизменно заканчивалась укреплением марксистского литературоведения и была большей частью сама по себе показателем его роста. Но общественные споры редко обходятся без ненужной накипи. Одной из форм этой накипи является злоупотребление критикой извращенных терминов и понятий.

Так, например, В. Ф. Переверзев и его последователи по-своему, по-переверзиански, извратили термины «центральный образ», «система образов». И сейчас находятся такие люди, которые полагают, что само пользование понятием «центральный образ», независимо от того содержания, которое в это понятие вкладывается, уже есть переверзианство.

Мне приходилось одному из первых выступать с критикой теории центрального образа, как автогенного (см. «Русский язык в советской школе», № 1, 1929 г.). Но я все-таки думаю, что сам этот термин отнюдь не является ложным в марксистском литературоведении, как он и не является изобретением переверзианской школы. Марксистское литературоведение пользовалось им задолго до В. Ф. Переверзева.

Безусловно верно, что центральным образом определенной группы русских дворянских писателей определенной эпохи был образ «лишнего человека». Также верно, что центральным образом пролетарской литературы все больше и больше является образ борца-строителя. Хотя это отнюдь не значит ни что эти образы являются автогенными для их авторов, ни что они организуют произведения.

Далее «перевальцы» вложили ложное содержание в понятие искренности. И вместо того, чтобы выяснить себе характер и причины извращения этого понятия, некоторые предпочитают объявить это понятие одиозным опять-таки совершенно независимо от того содержания, которое в него вкладывается.

Нет недостатка в механистах и вульгаризаторах, извращающих понятия: «классовая борьба», «диалектика» или формулу «бытие определяет сознание». Надо опасаться, что найдутся такие «диалектики», которые на всех перекрестках будут кричать «классовая борьба» — это упрощенство; «бытие определяет сознание» — это вульгаризация. Или, следуя за одним моим собеседником, который недавно с пеной у рта взывал: «надо покончить с

этими переверзианскими словечками: «образ», «центральный образ», в литературе существуют идеи, а не образы», будут вопить: надо покончить с формалистским словечком «диалектика».

Всем этим критикам, слышавшим звон и не совсем понявшим — откуда, подменившим марксистское утверждение, что идея в художественном произведении организует образ отрицанием самого образа, напомним словечко, которое любил повторять Г. В. Плеханов: «Vulgus non distinguit» («невежда—не различает»), и будем пользоваться этими терминами, вкладывая в них присущее им марксистское содержание.

От этих общих замечаний перехожу к конкретным возражениям моих оппонентов.

П. С. Коган человек, чрезвычайно опытный в деле изучения истории литературы и ее преподавания, пожаловался на горькую судьбу профессора, который бессилен будет ответить на вопрос слушателя, очарованного Вербицкой: «почему ваш Достоевский выше моей Вербицкой?».

Профессор П. С. Коган скажет своему слушателю: «Мой Достоевский гений, ваша Вербицкая бульварная писательница, вы этого не сознаете, потому что лишены вкуса, но доказать я вам этого не могу, ибо такого критерия до сих пор никто не дал и в докладе Нусинова я его к сожалению не нашел» (сравни «Литература и марксизм», кн. 3, 1931 г., стр. 4).

Мои оппоненты спорят со мной во имя утверждения марксистской методологии литературы, и при этом все они в большей или меньшей мере отдают дань откровенному субъективизму и агностицизму П. С. Когана. Но ни субъективизм, ни агностицизм никогда не были качествами марксизма.

На преодоление столь распространенного среди литературоведов субъективизма и агностицизма по вопросу о художественности и направлена моя работа.

Я даю формулировку объективного критерия художественности, я устанавливаю, что художественным является то произведение, «которое дает синтетическое типизирующее выражение психоидеологии класса», то произведение, образы которого «наиболее совершенно и полно вскрывают само- и миропонимание, само- и мировосприятие класса». Я дальше устанавливаю, что «степень художественности определяется тем, в какой мере общее в произведении довлеет над частным, типическое над случайным, индивидуализированное над суммарным».

Эта моя формула, которая, кстати сказать, чужда каких бы то ни было субъективных признаков и где — я это подчеркиваю — ни слова нет по вопросу об искренности или неискренности художника, не удовлетворяет П. С. Когана.

Во-первых, потому, что эти предпосылки, в том числе и искренность, которая не дает покоя всем моим оппонентам, не исключая и проф. П. С. Когана, «не заключает в себе специфики худо-

жественности. Они относятся и к философии, и к публицистике, и к другим отраслям деятельности». Я полагаю, что это и является косвенным показателем верности моей формулы, ибо с некоторыми уточнениями она и должна быть пригодна и для философии и для публицистики, поскольку их содержание определяется тем же классовым бытием. Классические, философские, публицистические шедевры отличаются от философской и публицистической халтуры как раз тем же, чем классическое художественное произведение от литературной халтуры. Классик философии или публицистики, как и литературы, «дает синтетическое, типическое выражение психоидеологии класса, наиболее полно и совершенно вскрывает само- и миропознание, само- и мировосприятие данного класса». И в их работах, как в работе классика художественной литературы, общее довлеет над частным, типическое, или, иначе говоря, закономерное, — над случайным. Разница лишь в способе и методе выражения. Философ и публицист утверждают свои идеи, раскрывают свое миро- и самопознание преимущественно при помощи логических понятий, художник преимущественно при помощи образов.

Я не повторял, что вся эта типизация синтезирования и т. д. осуществляется при помощи образов, именно потому, что это нечто для литературоведа само собой подразумевающееся.

Но П. С. Коган жалуется: «не сделано самое главное: не показано, почему Достоевский типизирует художественно, а Вербицкая нехудожественно» (4)[1].

Нельзя типизировать художественно или нехудожественно. Степень типичности образа есть степень художественности. Образы Гоголя дают типическое выражение мелкого помещика и маленького чиновника, и потому они художественны, и потому имена этих образов стали понятиями. Но образы ряда современников и даже, в какой-то мере, соратников Гоголя, подготовлявших его приход, дают лишь частное, суммарное, случайное изображение помещика или мелкого чиновника, и потому они нехудожественны, и потому они забыты.

Дальше П. С. Коган отстаивает оспариваемый мною тезис Плеханова о том, что «ложная идея» не может привести к созданию большого художественного произведения, но тут между П. С. Коганом и Г. В. Плехановым происходит неожиданное недоразумение. Плеханов понимал под ложной идеей реакционную идею, искажающую действительность, а П. С. Коган, жалуясь на то, что «вообще выражение «ложная идея» — выражение неопределенное и не покрывает всей сложности перипетий сознания, которыми сопровождается история классовой борьбы» (5), приходит

[1] Цифра в скобке указывает № страницы в 3-й книге „Литература и марксизм“ 1931 г., где речи оппонентов помещены. Такой же цифрой в скобке будут обозначены страницы следующих цитат.

к отрицанию существования как реакционных произведений, так и реакционных или вообще «ложных идей». П. С. Коган, споря со мной, приводит два примера: «искание Толстым правды, исключительно в сфере земельных отношений — идея ложная, но «Утро помещика» выражает идею не ложную, — оно правдиво и прогрессивно. Фальшь была бы тогда, если б Толстой изобразил Нехлюдова достигшим цели и действительно облагодетельствовавшим крестьян» (4).

П. С. Коган не заметил самого существенного в рассказе Толстого. Идея рассказа: материальная помощь ничтожна, ценно лишь божеское, душевное общение. Царство божие внутри нас. Это-то и есть реакционная и ложная идея, и, несмотря на реакционность и ложность идеи, «Утро помещика» — высоко художественное произведение, ибо в нем миропознание и психоидеология «кающихся дворян» толстовской группы выражены с большой законченностью и синтетичностью.

Второй пример П. С. Когана: о Шатобриане.

«Гений христианства» — произведение глубоко правдивое и в значительной степени прогрессивное потому, что оно в ярких художественных образах воплощает природу не средневекового христианства, а нового, послевольтеровского» (4).

Не могу согласиться с П. С. Коганом, во-первых, потому, что христианство после Вольтера никак не стало более прогрессивным и менее реакционным, чем до Вольтера, а во-вторых, потому, что с моим оппонентом П. С. Коганом не согласен историк западной литературы П. С. Коган, который в своих «Очерках истории западной литературы» справедливо утверждал реакционность как «Гения христианства», так и вообще творчества Шатобриана.

Последнее замечание П. С. Когана. Он говорит: «Мне показалось, И. М. Нусинов как бы признает, что могут быть художественные произведения, лишенные действенной силы, я с этим коренным образом не согласен. Но если я неправильно понял мысль Нусинова, тем лучше» (5).

Я тоже с этим коренным образом не согласен, ибо никакой марксист с этим согласиться не может.

В своем докладе я подчеркивал действенный функциональный характер любого художественного творчества (см. «Литература и марксизм» № 1, 1931 г., стр. 18 и сл.). Считаю, однако, необходимым это подчеркнуть потому, что не все мои оппоненты выказали такую осторожность, как П. С. Коган, и спешили возводить обвинения на основании только того, что они что-то прослушали или что-то не совсем поняли.

Перехожу к выступлению тов. Г. Лелевича.

Г. Лелевич не хотел ограничиться в своей критике моих положений только настоящим моим докладом, решил сделать экскурс и в другие мои работы и в связи с этим поставить ряд общих тео-

ретических проблем об объекте и субъекте, о форме и содержании. Дело похвальное.

Он сделал мне комплимент, что из споров со мной «вырастает обобщение, обогащающее наш научный опыт». К сожалению, я ему таким комплиментом не могу ответить. Его возражениями очень трудно обогатить научный опыт. Посудите сами: он в постановке проблемы единства субъекта и объекта борется против наивного реализма и субъективизма, но при этом он дает совершенно обывательское толкование этого вопроса: «единство субъекта и объекта, — пишет он, — достигается там и в той мере, где и в какой мере познающий субъект, т. е. классовый человек, познает объективную действительность, там и в той мере, где и в какой мере человеческое познание постигает объективные, соответствующие действительности истины. Отсюда — единство субъекта и объекта в художественном произведении имеется там, где образы соответствуют сущности воспроизводимых предметов, событий, людей и т. д., там, где образы соответствуют объективной действительности» (5—6).

И эту чушь Г. Лелевич выдает за марксизм и еще пытается обосновать ее ссылками на заметки Ленина о диалектике.

В самом деле, пролетарский писатель объективно показывает действительность; следовательно, мы в его творчестве можем констатировать наличие единства субъекта и объекта. Но вот в «Красном дереве» Пильняк дает искаженное представление об СССРовской действительности, следовательно, — заключает Лелевич, — ни о каком единстве субъекта и объекта в этом произведении речи быть не может. Поповское философское произведение объективного познания действительности не дает, следовательно, ни о каком единстве субъекта и объекта здесь не может быть и речи, — говорит Лелевич. Ссылаясь на заметки Ленина о диалектике, что идеализм содержит в себе какое-то зерно познания объективной действительности, Лелевич разъясняет: «мы говорим в таком случае, что мы имеем только элементы единства субъекта и объекта». Но все это говорит «мы» — Лелевич, но отнюдь не говорят этого Маркс, Энгельс, Ленин.

Тов. Лелевич спутал два вопроса: вопрос о том, в какой мере идеалист, да и вообще мыслитель или художник, не дающий объективного познания действительности, способен понять и познать единство субъекта и объекта с вопросом о том, содержится ли в творчестве мыслителя или художника-идеалиста единство субъекта и объекта.

Полное раскрытие единства объекта и субъекта возможно лишь на базе диалектико-материалистического мышления на основе диалектико-материалистического познания объективной действительности.

Художник, не диалектический материалист, не дающий объективной картины действительности, а лишь элементы объектив-

ной действительности, лишь частично, лишь в каких-то элементах выражает единство субъекта и объекта.

Но Лелевич говорит не о том, в какой мере идеалист познает и в состоянии правильно разрешить проблему единства объекта и субъекта, а о том, в какой мере в творчестве идеалиста содержится это единство. И тут товарищ Лелевич сначала до конца путает.

Единство субъекта и объекта достигается не там и не в той мере, где и в какой мере познающий субъект познает объективную действительность. Это совсем другой вопрос. Оъективная действительность определяет как способность одного классового субъекта в данной исторической обстановке верно познать действительность, так и обреченность другого классового субъекта крайне искаженно ее познать. Единство субъекта и объекта не в характере познания действительности, а в том, что общественное сознание данного субъекта, его представление о действительности определяется самой же действительностью, иначе говоря, его классовым бытием, ибо это единство есть единство классовой практики.

Единство субъекта и объекта в художественном произведении обусловливается не степенью объективного знания о действительности, которое данное художественное произведение содержит, и не этим измеряется, а обусловливается единством социального бытия, определившим классовое сознание писателя, и его творчества.

Единство субъекта и объекта в любом творческом акте — художественном, научном, философском — и есть единство классового бытия с классовым познанием.

И именно поэтому, при всей их противопоставленности, субъект и объект представляют собою диалектическое единство, ибо их закономерность одной и той же классовой действительности.

На своем толковании единства субъекта и объекта Лелевич пытается построить свое определение художественности. И тут получается большой конфуз. Добрая половина феодальных и буржуазных произведений давала образы, очень мало соответствовавшие объективной действительности. В них, по мнению Лелевича, нет единства субъекта и объекта, а, следовательно, они не художественны.

Бедный Пушкин! Его «Руслан и Людмила» содержит лишь «отдельные зерна, отдельные элементы реальной объективной действительности». В «Руслане и Людмиле» мы по Лелевичу имеем только «элементы единства объекта и субъекта», и посему в этом произведении, как говорит «диалектик» Лелевич, мы имеем только «элементы художественности».

Так, по милости нашего «диалектика», попадут в «элементы» Эсхил, Софокл, Дант, Байрон и многие, многие гении идеалистического творчества. Одно только спасет участь этих гениев, что суждение Лелевича об единстве субъекта и объекта не результат

диалектико-материалистического мышления, а его, — Лелевича, отсебятины. Все это «говорим мы» — Лелевич, а не диалектические материалисты.

Второй вопрос, поднятый Лелевичем, касается моей трактовки формы и содержания.

Я утверждаю, что марксистскую формулу «содержание определяет формулу» надо понимать не в том смысле, что содержание художественного произведения, подразумевая под этим сюжет, фабулу, тему, мотив, определяет форму художественного произведения, а в том смысле, что содержание социальной жизни определяет как содержание, иначе говоря, как сюжет, фабулу, тему, так и форму художественного произведения. Иначе говоря, содержание — это идея произведения, а то, что по школьной традиции причисляли к содержанию, т. е. сюжет, фабула, тема, суть элементы формы. Так как часто путают понятие «содержание — идея» с понятием «содержание — фабула — сюжет — тема», то я говорю, что для ясности и для большей четкости следовало бы заменить формулировку: «содержание определяет форму» формулировкой: «бытие определяет все компоненты художественного произведения».

Лелевич, памятуя, что против деления на форму и содержание выступали Жирмунский, Горбов, бросается на меня вооруженный авторитетом Гегеля, Белинского, Плеханова и пугает зачислением в лагерь Жирмунского и Горбова. Однако он при этом бьет меня моим же добром, которое я унаследовал от Гегеля, Белинского, Плеханова. Он, Лелевич, в эпоху ревизии Плеханова, самоотверженно выступает в защиту Плеханова и заявляет: «я осмелюсь взять под защиту трактовку, данную Плехановым. Содержание — это идея. Ленин определил идею как отношение классового человека к воспринимаемой и познаваемой объективной действительности» (стр. 8).

Какой он смелый, товарищ Лелевич, жаль только, что он воюет против несуществующего противника.

Мои цитируемые им высказывания о форме и содержании взяты из статьи «Проблема идеи и образа». Там я неоднократно заявляю, что «организующим началом произведения является не образ, не социальный характер, а социальная идея» («Литература и марксизм» кн. 4—5, 1930 г., стр. 15). Классовая идея есть то содержание, которое является ведущим противоречием, организующим форму произведения. Дальше и в докладе «В чем объективный критерий художественности» я дважды на странице 18 со ссылкой на Белинского и Плеханова, на стр. 31 со ссылкой на Плеханова, утверждаю, что содержание — это есть идея, что единство формы и содержания есть единство формы и идеи и что художественность определяется именно этим единством формы с идеей-содержанием.

Наконец я, резюмируя свой доклад, говорил, что «основной предпосылкой художественности является соответствие формы идее, или, иначе говоря, диалектическое единство формы и содержания, понимая под содержанием не сюжет, не фабулу, не описываемое, а идею, через которую воспринимается действительность, в свете которой дается описываемое и которая, как мы уже говорили в главе «Идея и образ», организует все произведение» (26).

Тов. Лелевич замалчивает все это, обходит все это, чтобы таким образом загнать меня в общество Жирмунского и Горбова. Однако я по вопросу о форме и содержании, о сущности идеи остаюсь лишь скромным учеником Белинского, Плеханова, Ленина, а тов. Лелевич оказывается совсем нескромным соратником цитатенмахеров.

Следую дальше за возражениями тов. Лелевича. Он говорит: мое определение «классик — это писатель, творчество которого дает синтетическое, типизирующее выражение психоидеологии своего класса» — не верно. «Здесь выпадает критерий объективного воспроизведения действительности, остается только выявление устремления класса. Оно построено на подмене ленинского учения о человеческом познании богдановским учением об организации социального опыта данного коллектива» (9, разрядка автора. — И. Н.).

В подмене ленинского учения богдановским товарищу Лелевичу издавна книги в руки. Однако его приговор говорит на сей раз больше о поспешности, чем о солидности суждений. Синтетическое, типизирующее выражение психоидеологии класса предполагает объективное воспроизведение какой-то действительности. Но допустим, что оно заключает в себе только устремление класса. Но непосредственно за этими строками следует: «классик — писатель, чьи образы наиболее совершенно и полно вскрывают само- и миропознание, само- и мировосприятие данного класса» (17).

Почему Лелевич обходит это?

Во время речи товарища Лелевича я бросил ему реплику: «читайте дальше» — и прочел ему вторую половину своего определения классика.

Вместо того, чтобы признать несуразность своего обвинения, он продолжает утверждать, что «в основе тезисов лежит не степень объективного познания, а организация опыта класса». В доказательство этого своего смелого утверждения он приводит мою формулировку художественности как «степени синтетического, типизирующего, индивидуализированного выражения психоидеологии класса» (9).

Я неоднократно, за последние 3—4 года, в спорах как с лефовцами, так и с Переверзевым, формулировал, что «литература есть эмоционально-образная форма классового миро- и самопознания, миро- и самовосприятия, служащая классовому самоутверждению». Социальные функции литературы — содействовать классовому самоутверждению. Отказ от признания этой функциональности литературы, к чему по существу ведет запугивание Лелевича богдановщиной, есть не ленинизм, а меньшевистский объективизм. Это самоутверждение не исключает, а наоборот, предполагает какую-то степень объективного познания реальной действительности. Все дело в том, что сама степень объективного познания, степень способности класса объективно познать действительность определяется не гениальностью и не мудростью, и не интуитивистской проникновенностью его мыслителей и художников, а его классовым бытием, конкретными условиями классовой борьбы. При этом неумение класса на данном этапе его развития неискаженно познать те или другие стороны действительности еще не осуждает его неминуемо на нехудожественность. «Гений христианства» и «Утро помещика», о которых говорил П. С. Коган, в основном искажали действительность, содержали лишь очень небольшую степень объективного познания реальной действительности, но были высоко художественными произведениямия, ибо они в очень большой степени давали «типическое, синтетическое, индивидуализированное выражение психоидеологии классов» или классовых групп, выразителями которых были в пору создания этих произведений Шатобриан и Л. Н. Толстой.

Это приводит нас к вопросу о защите тов. Лелевичем плехановской ложной идеи.

Тов. Лелевич считает, что плехановская теория ложной идеи является «подлино диалектической и останется в железном инвентаре марксистского литературоведения» (11—13).

Так, как Лелевич, думает целый ряд товарищей, поэтому на данном пункте стоит остановиться несколько подробнее.

Два слова об одном моем примере, ложно истолкованном Лелевичем, — о книжке В. Шульгина «1920 год». Плеханов полагает, что «здоровые люди обнаруживают великое самоотвержение лишь под влиянием великих идей. Идея «истребления» пролетариата не может вдохнуть самоотвержение уже по одному тому, что сама она поражена чувством прямо противоположным самоотвержению: доведенным до нелепой крайности эгоизмом эксплоататоров. Да и нет никакой надобности человеконенавистнику в самоотвержении» (т. XIV, стр. 255).

На этой мысли Плеханов строит свою теорию ложной идеи, а эта мысль ложная, не диалектическая, образчик приверженности Г. В. Плеханова к формальному логизированию.

Чтобы доказать ложность этого тезиса Плеханова, я указываю на пример В. Шульгина. Он выказал, даже учитывая зна-

чительный элемент хлестаковщины, содержащейся в его книжке «1920 год», известную самоотверженность, несмотря на то, что все его поведение было продиктовано не великими идеями, а идеей истребления российского пролетариата и крестьянства в самом буквальном смысле этого слова. И именно человеконенавистническая политика его класса привела его к необходимости самопожертвования, ибо в самопожертвовании была последняя надежда спасти свой класс от расправы восставших рабочих и крестьян за эту человеконенавистническую политику.

Тов. Лелевич обходит эту наиболее существенную часть спора, до конца раскрывающую антидиалектичность постановки вопроса Г. В. Плехановым, и переносит спор на обсуждение того, какие страницы в чересчур захваленной книжке Шульгина являются художественными. Между тем как задача марксистской критики, говоря об этой книжке, показать, что, во-первых, ее художественность преувеличенная, она на уровне эпигонского, авантюрного очерка; во-вторых, в ней элемент хлестаковского самолюбования и расписывания своих добродетелей и своей смелости является наиболее определяющим для всего ее характера. Всякая иная оценка этого документа есть выражение недостаточного сопротивления внушениям классового врага.

Не верна общая политическая и психологическая плехановская предпосылка «ложной идеи», не верна ее трактовка в отношении художественой литературы. Для Плеханова ложная идея это реакционная идея. На ней нельзя создавать великих произведений искусства, между тем история литературы знает много произведений, которые были проникнуты реакционной идеей, имели реакционное значение для эпохи, когда они были созданы и которые были высоко художественными произведениями и во всяком случае более художественными, чем многие объективно направленные против них прогрессивные произведения той эпохи.

Я в своем докладе указал на пример «Войны и мира», — да и вообще Толстого, пример, который на мой взгляд весьма интересно и убедительно был развит и дополнен Перцовым в его выступлении по моему докладу. Я указал еще на целый ряд других примеров.

Тов. Лелевича эти факты не убеждают. Брюсов и Блок создали художественные произведения потому, что они в какой-то «степени выражали ощущение и осознание исторической обреченности своего класса, т. е. когда в их произведениях начинают появляться хотя бы частично не ложные, а правдивые, исторически правдивые жизненные идеи» (10). Но, во-первых, существуют художественные произведения, где нет ни грамма «исторически правдивых жизненных идей», например: «Алеша Горшок» или «Чем люди живы» и т. п. произведения Толстого, о которых В. И. Ленин говорил, что они реакционны в самом доподлинном

смысле этого слова. Как объяснить их художественность с точки зрения ложной идеи?

Или еще один пример: в Эрмитаже, среди коллекций гравюр Великой французской революции, хранятся созданные в Англии две гравюры, из которых каждая состоит из двух овалов. Одна из них называется «Английское несчастье и французское счастье». На одном овале изображены стол, покрытый яствами, кругом него объевшиеся гости, которых хозяева заставляют еще кушать и пить. В этом английское несчастье. На смежном овале два голодных, оборванных человека тащат на казнь третьего, такого же голодного, исхудалого человека. Это французское счастье.

Вторая гравюра — французское и английское правосудие. На одном овале красивая, здоровая женщина с белой повязкой на глазах, с весами в руках. Это английское правосудие. На другом овале изможденный, озлобленный, звероподобный человек тащит на пике отрубленную человеческую голову человека. Это французское правосудие.

Идея обоих произведений ложная, контрреволюционная, в наиболее боевом и агрессивном смысле этого слова. Но обе гравюры принадлежат к лучшим художественным образцам английской гравюры конца XVIII века.

Дальше по теории Лелевича оказывается, что для художественного творчества требуется только зерно истины, пускай даже это зерно истины находилось бы в море лжи. Таким образом это зерно истины исторической правдивости достаточно для создания художественного произведения, несмотря на целую гору исторической лжи и реакционности.

Дальше остается непонятным, почему Брюсов и Блок эпохи столыпинской реакции, творчество которых заключало лишь какую-то степень истины, было художественнее творчества многих пионеров пролетарской литературы той эпохи, несмотря на то, что их творчество было проникнуто безусловно исторически-правдивой жизненной идеей, было чуждо ложных реакционных идей?

Г. Лелевич, сейчас вступаясь за плехановскую ложную идею, по существу защищает объективистскую точку зрения, состоящую в том, что литература вырастает из адекватного познания объективной действительности, а не из классового опыта, не из нужд и потребностей классовой борьбы, орудием которой она, литература, является.

В самом деле, любая идеология есть форма классового познания мира и фактор классовой борьбы. То же самое и литература, значение которой как фактора классовой борьбы тем больше, чем она художественнее.

Но если на реакционной идее нельзя создать художественного произведения, тогда уничтожается возможность социальной действенности литературы, творимой нисходящим классом.

Здесь действительно социальная функциональность совершенно уничтожается в угоду познавательности. Тов. Лелевич, да и ряд других оппонентов утверждают, что отрицание тезиса Плеханова о ложной идее нас разоружает, между тем как по существу принятие этого тезиса, во-первых, ведет к закрыванию глаз на действительность, а во-вторых, нас демобилизует. Творчество Замятина реакционно? Реакционно. Следовательно, заключают сторонники теории ложной идеи, оно не может быть художественным. А на проверку оно влияет на читателя именно потому, что оно не лишено весьма определенных художественных качеств. С другой стороны, из этой теории следует такая практическая директива Главлиту: раз произведение художественное, печатайте, независимо от его идеологии, ибо художественное произведение не может быть реакционным. Это противоречит, как говорит Лелевич, «подлинно диалектическому критерию Плеханова» о ложной идее.

Наделали бы делов с таким диалектическим критерием! Одно только, что наша партийная политика в области литературы, как и во многих других областях, руководится не плехановской диалектикой, к которой зовет нас Лелевич, а ленинской.

Последний пункт спора Лелевича со мной — это по вопросу о роли искренности в создании художественного произведения. Тов. Лелевич осторожно оговаривается, что он далек от того, чтобы обвинять меня в смыкании с «Перевалом». Он лишь говорит об элементах субъективизма.

Фохт, Ревякин и ряд других оппонентов тут пустили в ход все свои полемические таланты, чтоб наказать мою зловредность, и я постараюсь им ответить вместе, чтобы больше не возвращаться к этому вопросу.

Раньше всего надо отстранить одну логическую несуразность, которую, насколько мне помнится, пустили в ход Фохт и Ревякин и которую ряд оппонентов повторял.

Фохт спрашивает: Зинаида Гиппиус — писательница искренняя, почему же, однако, ее произведения не достаточно художественны?

Вопрос Фохта «углубил» Ревякин, выдвинув против меня «сокрушительнейший» аргумент: «я назову, — говорит он, — ряд современных писателей, которых нельзя упрекнуть в неискренности, но произведения которых не являются художественными», и он победоносно спрашивает: «критерий художественности в искренности, а критерий в художественности? Ведь это игра в мяч, а не научное положение».

Нет, товарищ Ревякин, не я даю определения, напоминающие игру в мяч, а вы выдвигаете аргументы, изобличающие возраст, когда игра в мяч еще сменяется игрой в лошадки.

Аналогичную логическую ошибку однажды сделал в спорах против Плеханова — Мартынов. Плеханов тогда в своем

«Дневнике социал-демократа» разъяснил Мартынову, что слова: «Мартынов петух» имеют иной смысл, чем: «Петух Мартынов». Первое обозначает, что речь идет о петухе, принадлежащем Мартынову, второе, что у Мартынова — нрав петуха.

Фохт и Ревякин и некоторые другие мои оппоненты знают Плеханова только по X и XIV томам, «Дневника социал-демократа», повидимому, не читали и этого разъяснения Плеханова не знают. Они не понимают, что сказать, что для создания художественного произведения требуется искренность художника не то же самое, что сказать: всякий, кто искренен, создает высоко художественное произведение. Если бы Фохт и Ревякин усвоили бы себе разницу между словами: Мартынов петух и Петух Мартынов, то они не стали бы напрасно петушиться.

Лелевич осторожнее их, но и он тоже по этому вопросу высказал совершенно несуразные вещи. Он говорит: «Искренность художника не делает произведение художественным, если она идет вразрез с объективной действительностью. Отрицать это — значит впадать в самый явный субъективизм». Дальше, повторяя известное в наше время каждому первокурснику, что «объективная действительность существует независимо от того, видит ли данный художник ее правильно или не видит», он поучает: «Если бы мы стали на точку зрения, что существует одно воспроизведение действительности правдивое и другое воспроизведение действительности тоже правдивое, и все эти правды в одинаковой мере сответствуют объективной действительности, мы стали бы на точку зрения, противоположную диалектическому материализму» (11).

Все это верно. Беда только в том, что все это является повторением «марксистского» учителя словесности, который в наши дни вместо того, чтобы говорить «Волга впадает в Каспийское море», без конца твердит всем известные марксистские истины.

Невозможны два произведения двух классов, которые содержали бы правдивое и взаимопротивоположное изображение действительности. Произведение одного класса дает правдивое, а другого — ущербное или ложное изображение действительности. Но оба эти произведения могут быть художественные. Если бы это не было так, то вообще в каждую данную эпоху доподлинные произведения искусства мог бы творить какой-нибудь один определенный класс, именно наиболее прогрессивный класс. Между тем это не так. Каждая эпоха знает высокие образцы художественного творчества различных классов. Уж на что в наши дни реакционна буржуазия, на что ее творчество дает искаженное представление о действительности, однако было бы чистейшим самоублажением заявлять, что художественное творчество в наши дни является уделом только пролетариата.

Проведя знак равенства между объективным изображением действительности и художественным изображением, Лелевич ста-

новится перед дилеммой: или «стать на противоположную диалектическому материализму точку зрения», или признать, что в каждую данную эпоху художественное творчество является уделом только одного, а именно наиболее прогрессивного класса.

Тов. Лелевичу кажется, что спасение из тупика, в который он попал, в том, чтобы «с полной искренностью отбросить теорию об искренности как об основном критерии художественности» (11).

«Теорию об искренности как основном критерии художественности» пыталась мне приписать добрая половина моих оппонентов. Это большое количество оппонентов, не отличающих между Мартынов петух и Петух Мартынов, заставляет меня подробнее остановиться на этом вопросе.

Художественность я определяю как «степень синтетического, типического, индивидуализированного выражения психоидеологии класса» или еще как меру раскрытия «само- и миропознания, само- и мировосприятия класса». Здесь нет ни слова об искренности. Таким образом, критерием художественности искренность не является. Искренность — категория субъективно-психологическая, а я во всей своей работе стараюсь установить объективный социологический критерий.

Но, споря с плехановской теорией ложной идеи, я утверждаю, что для того, чтобы создать доподлинно художественное произведение, писатель должен искренне верить в идею данного произведения. Без такой веры художественное творчество немыслимо.

Некоторые мои оппоненты полагают, что я тут смыкаюсь с «Перевалом». О «Перевале» поговорим дальше. Сейчас я хочу подчеркнуть, что, устанавливая, что искренность, иначе говоря — убежденность автора, никакого значения для художественной полноценности его произведения не имеет, они повторяют худшие, наиболее ограниченные лефовские зады. Это лефовцы: Брик, Шкловский да и ряд других лефовских сторонников «социального заказа» говорили, что художественная, идеологическая полноценность произведения отнюдь не зависит от искренности и от убеждений писателя.

Для пролетарской критики приспособленец потому и синоним халтурщика, а не мастера художественных ценностей, что приспособленец никаких убеждений не имеет, в проповедуемые им идеи не верит, а без глубоких убеждений и искренней веры можно создать лишь халтуру, а не доподлинное искусство. И я ставлю всем оспаривающим это, всем объявляющим, что требование от художника искренности и убежденности есть «перевальство», категорический вопрос: вы за искренность художника, или вы полагаете, что нам безразлично, искренен ли советский писатель, защищая своими художественными образами нашу пятилетку, генеральную линию партии?

На языке политическом возможность такой неискренности называется двурушничеством, формализмом спеца, который готов работать на ВСНХ, но и не прочь работать на Промпартию. В области литературы это тоже никакого другого названия не имеет, как двурушничество, и творческим результатом его является лишь приспособленческая халтурка.

Мои оппоненты отступают на последнюю заготовленную ими позицию, точнее, прячутся в единственный, имеющийся в их распоряжении, окоп: почему же тогда атаковывали «перевальцев», когда они выступали с требованием искренности?

Да потому, как говорил неоднократно Плеханов, что, когда двое говорят одно и то же, это далеко не всегда одно и то же, и чего, как любил повторять тот же Плеханов, «vulgus non distinguit», а в свободном русском переводе — на то в мире существуют невежды, чтобы не суметь отличить «перевальскую» постановку вопроса от марксистской.

В чем был смысл «перевальского» лозунга «за искренность»?

Перевальцы, обращаясь к пролетарской критике и ссылаясь на всех марксистских авторитетов, говорили:

Искренность является и по мнению всех марксистских авторитетов — необходимым условием художественности. Но искренность нам подсказывает, что кулак — прекрасный человек, что коммунист, приехавший к умирающему отцу, почувствовал себя бесконечно ближе ко всему прошлому своего религиозно верovавшего папаши, чем к идеям пролетариата. Мы искренни, мы не приспособленцы и не халтурщики, мы мастера, наш взор устремлен на Моцарта, и посему мы искренне показываем прекрасного кулака, коммуниста в плену у религиозного прошлого своего папаши и т. д. Если б вы были искренни, вы тоже писали бы, как мы. Но вы пишите коммунистически выдержанные произведения, потому что вы — подхалимы, приспособленцы.

На эту аргументацию пролетарская критика справедливо отвечала, что эта аргументация классового врага. Именно потому, что «перевальцы» на различный лад являются подголосками классового врага, они искренни только тогда, когда они в хорошем свете показывают кулака, только тогда, когда они показывают, как мертвый хватает живого. Именно поэтому они не допускают мысли о том, что доподлинные союзнические и пролетарские писатели искренни в пролетарски-партийном изображении классового врага или раскрытии рождения, формирования коммунистического человека. Именно потому они совсем в унисон с белогвардейской печатью обвиняют пролетарскую литературу в подхалимстве и приспособленчестве, что они, как подголоски классового врага, не способны верить в искреннюю преданность, в искреннюю коммунистическую убежденность пролетарских писателей.

Так, вскрывая и разоблачая корни перевальческой борьбы за искренность, которая по существу является требованием себе права быть художественным подголоском классового врага, мы говорим: не ошибается тот, кто под прикрытием критики «Перевала» вздумает защитить приспособленчество или формалистическое безразличие к писательским убеждениям. Доподлинное художественное творчество всегда предполагало веру писателя в защищаемую им идею, веру писателя в правдивость своих образов, тем более доподлинное пролетарское художественное творчество предполагает глубокую веру и искреннюю убежденность писателя в идею пролетариата, в правдивость образов, призванных утвердить художественно идеи пролетариата.

Всякое недоговаривание по этому пункту, всякие оговорки тут являются лишь покрыванием двурушничества, неизбежно ведущего к халтуре.

Искренность не есть критерий художественности. Но искренность, убежденность — необходимая предпосылка, необходимое условие возможности создания художественного произведения. Повторяю еще раз для всех мыслящих по «логике» Фохта и Ревякина, что одной искренности недостаточно для создания художественного произведения. Для этого необходима еще талантливость, гениальность. Впрочем, во избежание возможных возражений со стороны Ревякина, добавим, что это не спецификум литературы: и для всех других видов творчества, даже для оппонирования по чужим докладам, мало одной искренности, нужны еще кое-какие качества. Их, к сожалению, далеко не все мои оппоненты обнаружили, и больше всего это сожаление мне приходится адресовать опять-таки тому же Ревякину.

Искренность есть необходимая предпосылка художественности. Если талантливый писатель глубоко верит в свою реакционную идею, то он может создать художественное произведение, несмотря на реакционность идеи. Но распад класса, его крушение, все больше и больше лишает его представителей возможности глубоко верить в свою идею. И это является одной из причин оскудения художественности нисходящей литературы. Тов. Ревякин этого не понимает и ловит меня на противоречии. Как же так? Я оспариваю теорию ложной идеи — и все же отстаиваю, что шансы буржуазии на создание художественных произведений роковым образом уменьшаются? Упрек в противоречивости т. Ревякин помножает на упрек, что я, мол, ставлю вопросы вне их исторической конкретности.

Но все-то дело в том, что моей конкретной исторической постановки вопроса т. Ревякин не понял.

Роль литературы как фактора классовой борьбы, а следовательно и как фактора реакции, контрреволюции, подсказывает писателю реакционного класса уверенность в правоте своих реакционных идей. И поскольку он в них уверен, он в состоянии

создать художественное произведение определенной значимости. Но победы революционного класса все больше и больше разрушают возможности к сопротивлению реакционного класса, в том числе возможности его идеологического сопротивления. В рядах реакционного класса все больше и больше происходит распад всех социальных и идеологических связей. Способность писателей реакционного класса верить в свои реакционные идеи все больше и больше подрывается. Шансы на создание реакционного художественного произведения все больше и больше уменьшаются.

Однако этот закон не с одинаковой силой действует при любой смене классов. Это зависит, во-первых, от характера и темпа побед нового класса и, во-вторых, — и это, пожалуй, самое главное, — от характера и исторической роли нового класса.

Положение писателей буржуазии, уступающей место пролетариату, тут резко, радикально отлично от положения писателей дворянства, уступавшего место буржуазии.

Я об этом говорил уже в ряде своих работ, выяснял это подробно в своем докладе, а вот т. Ревякин, так любящий выяснять спецификум каждого вопроса, так и не понял, в чем тут спецификум положения буржуазии от положения дворянства.

Погибавший аристократ уступал место тоже прогрессивному классу — буржуазии, но этот класс был эксплоататорским, и тот факт, что, сбросивши власть феодала, крестьянин попадал из огня крепостничества в полымя фабричной эксплоатации, чрезвычайно много содействовал тому, что Шатобриан, что Толстой, что по-своему Байрон глубоко были уверены и искренне убеждены в несравненном этическом и эстетическом превосходстве их дворянского прошлого над буржуазным настоящим. «Гений христианства» и «Война и мир» были построены на реакционных, ложных идеях. Но вера в красоту средневекового, феодального христианства, в этичность патриархального Отрадного в значительной мере поддерживалась тем, что место феодала занял жадный банкир и разжиревший кабатчик.

Но пролетариат — класс, кладущий конец всем видам эксплоатации человека человеком. Это в значительной степени лишает буржуазию и ее идеологов всяких возможностей идеализации своего прошлого, бьет по их уверенности и убежденности в своей правоте. Если взять ограниченно-бытовой пример, то можно бы сказать: возможно было оплакивать гибель хозяев Вишневого сада, когда этот сад превращали в обывательские дачи, но это невозможно, когда Вишневый сад превращается в Зеленый город отдыхающих строителей социализма.

Идея пролетариата, реализация его идей, характер его побед лишают все больше и больше представителей буржуазии возможности верить в их правоту. Это среди лучших представителей буржуазии, а тем более мелкой буржуазии, стимулирует

переход с буржуазно-реакционных на симпатизирующие пролетариату попутнические позиции.

Ромен Роллан в этом отношении только наиболее яркий пример, но далеко не единственный. Будущее творчество писателей буржуазии, остающихся на позициях буржуазии, — все больше и больше фабрикация бульварной, эпигонско-ограниченной халтуры. Возможности творить доподлинные художественные ценности для них все больше и больше суживаются.

Эту свою конкретно-историческую, конкретно-классовую точку зрения я развивал в моем докладе.

Некоторые оппоненты не дали себе труда продумать ее и предпочли без конца болтать водичку об искренности. А жаль, ибо тут кроется узел ряда проблем распада буржуазной литературы, да и всей буржуазной культуры.

Ответ моим оппонентам уже и так слишком разросся. И я постараюсь в самых кратких и общих чертах ответить на остальные речи, тем более, что в основном они повторяют сказанное уже разобранными оппонентами. Они также топчутся вокруг плохо понятого ими вопроса об искренности и познании объективного мира (В. Дынник, И. Монько, М. Старенков и др.). Они столь же неубедительно отстаивают ложную идею. И не это, на мой взгляд, интересно в их возражениях, а интересно то, что они под видом критики моих положений, и будто бы во имя борьбы за марксистскую ортодоксальность на самом деле стремятся провести свои старые, достаточно опороченные лозунги и взгляды.

Борьба за ортодоксальность при этом достигается методами не особенно оригинальными. А. Ревякин, как заправский доцент общих мест, излагает начала литературоведения, вроде того, что «образ — это конкретно-чувственная форма выражения мышления», что «художественная литература — это данное в слове образное выражение психоидеологии того или иного класса». И с победоносным видом нам сообщает, что критерий художественности — это соответствие формы и содержания. Одним словом, говорит весьма ортодоксальные вещи, но всем давно известные из хрестоматий и популярных учебников.

В. Дынник, следуя за Г. Лелевичем, читает первую половину моей формулировки, где я говорю о психоидеологии класса, и опускает мои неоднократные подчеркивания, что литература есть классовое миропознание, и предостерегает меня против переверзевского переодевания. И все это затем, чтобы, во-первых, отстоять значительность перевальской трактовки искренности, а во-вторых, — отстоять самый доподлинный перевальский объективизм, который содержится в «Гамлете», в «Дон-Кихоте», в «Моцарте и Сальери». При этом она обнаруживает исключительную перевальскую способность «диалектически» мыслить, которая заключается в том, чтобы, всячески раскрашивая свою речь словечками о классовости, оставаться на сугубо-идеалистических пози-

циях. «Скупой рыцарь, — говорит она, — не заражает желанием завести копилку, а дает ощутить красоту осознанной власти». Допустим, что это так. Но власть-то, по мнению В. Дынник, одинаково сознается банкиром, Пилсудским и секретарем губкома или директором советской фабрики, или радикально по-иному? Дальше. Осознание власти каждым из них одинаково художественно воспроизводится перевальским Моцартом и пролетарским художником, или по-разному? Так что ли? Из классовой фразеологии В. Дынник следует, что она как будто исходит из разного классового художественного выражения сознания власти и разного классового чувства власти. Но эта фразеология не мешает ей отстаивать по существу перевальское объективистское объяснение проблемы наследства. Для меня проблема наследства — не проблема формалистской выучки, как это мне пытается приписать В. Дынник, а несравненно более сложная.

Жизненность классиков я свожу в основном к трем причинам: 1) их шедевры дают глубинное значение прошлого; 2) их синтетические образы содержат в себе некоторые свойства, присущие в той или иной мере разнообразным классовым формациям, поскольку все эти формации характеризуются принципом собственности и фактом угнетения человека человеком; 3) их шедевры являются для других классов образцом для создания своих шедевров, которые давали бы столь же синтетическое выражение их миро- и самопознания, и которые столь же служили бы их самоутверждению, как те шедевры служили своим классам.

Эта постановка вопроса так же далека от формалистской технической выучки, как от перевальского вневременного и внеклассового объективизма и вечной категорийности, которую В. Дынник пытается противопоставить моей точке зрения.

Точно так же И. Н. Кубиков под видом критики моих положений по существу пытался отстоять свой «наивный реализм», от которого его не могут спасти все ссылки на Маркса, Ленина и Плеханова. Тем более, что на сей раз он в своем наивном реализме доходит до чистейшего релятивизма. Он отстаивает теорию ложной идеи и полемизирует со мной и В. Перцовым. В. Перцов говорил, что роман «Отцы и дети» построен на ложной идее, а роман прекрасный. Но что дает Перцову основание, — спрашивает И. Н. Кубиков, — считать этот роман прекрасным? Этот роман был прекрасным для Писарева, который считал его идею правильной, и антихудожественным для Антоновича, который считал его идею ложной.

Тут И. Н. Кубиков договаривается до совершенного отрицания критерия художественности и до полнейшего релятивизма, ничего общего с марксизмом не имеющего. И этот переход от объективистского наивного реализма к субъективнейшему релятивизму — типичное проявление антидиалектического шатания механистических упростителей.

Известно, что болеющие или тяжело переболевшие какой-нибудь болезнью склонны всюду видеть симптомы своей болезни. Повидимому, по этому закону У. Фохт обвинял меня в объективистской, недостаточно партийной постановке вопроса о художественности, В. Дынник обвиняла в переоценке роли искренности, а М. Д. Эйхенгольц — в формализме и нормативизме; но как В. Дынник при этом по существу пыталась защитить перевальский объективизм, так М. Д. Эйхенгольц пытался отстоять кое-что из своего старого технологизма и умолял нас, что «мы не должны упускать из виду литературную технологию. Тогда вопрос о критерии художественности увяжется с вопросом о мастерстве».

Не возражаем, т. Эйхенгольц. Увязывайте, увязывайте. Только смотрите, не завязните в старых технологических, формалистских болотах.

Тов. М. Старенкова смущают мои слова, что «признание классового субъективизма в оценке художественности не лишает, однако, марксистское литературоведение возможности установить объективное мерило художественности». Ему кажется, что «всякое субъективное действие противостоит здесь объективному». И он разъясняет мне, что на самом деле это не так. Совершенно правильно делает, только напрасно это делает, так как это мне давно известно. И, возражая релятивистам, я и утверждаю, что пролетарский классовый субъективизм, а ведь именно пролетариат вырабатывает марксистское литературоведение, не отвергает, а, наоборот, предлагает возможность объективного мерила.

Еще тов. Старенкова до крайности смущает мое деление образов на образ-тип и образ-идея. Он спрашивает: Базаров — тип, но разве он не содержит идеи?

Содержит, тов. Старенков, нет такого художественного типа, который не содержал бы в себе идеи. И характеристика образ-тип и образ-идея отнюдь не обозначает идейность одного образа и безыдейность другого. Оба они выражают какую-то идею, вопрос лишь о характере выражения идеи. Тов. Старенков согласился, что Флобер выражает свою идею в Бовари принципиально отличным методом, чем Гюго выражает свою идею в Эсмеральде. И этот различный характер раскрытия идеи писателя заставляет меня квалифицировать одни образы как образы-идеи, как образы нормативные по преимуществу.

Не удовлетворяет тов. Старенкова, что я выдвигаю «положение об индивидуальном, которое выражает общее. Ведь не всякое индивидуальное, — говорит он, — выражает общее, например Бальмонт».

Во-первых, нет такого писателя, который выражал бы только индивидуальное, личное, а не общее. Если Бальмонт выражал бы только индивидуальное, то можно было бы говорить о личном, а не о социальном эквиваленте творчества Бальмонта. Это «пер-

вый акт» идеалистической критики, а не марксистской. Первым актом марксистской критики, как известно, является установление социального эквивалента, ибо любое произведение и любой писатель, совершенно без каких бы то ни было исключений, выражает социальное, общее, какой бы индивидуалист этот писатель ни был. Сам его индивидуализм есть лишь выражение индивидуализма какой-то социальной группы, идеологию которой он выражает. Во-вторых, я говорю не об индивидуальном как личном, частном, а об индивидуализированном как методе образного выражения общего, и устанавливаю, что художественная убедительность в выражении общего получается лишь через индивидуализирование этого общего и типического, иначе без такого индивидуализирования получается суммарная схематика.

Споры велись вокруг двух пунктов: о роли искренности и о теории ложной идеи.

Искренность не критерий художественности, а предпосылка художественности. Без нее нет идейного искусства, а возможна только приспособленческая халтура. Критерий художественности — мера, степень синтетического, типического, индивидуализированного выражения психоидеологии класса, мера и степень полноты раскрытия миро- и самопознания класса.

Эта точка зрения в одинаковой мере чужда как перевальского субъективизма, как и переверзевского солипсизма, которые мои оппоненты пытались мне приписать, но она также чужда того объективизма, который ряд моих оппонентов по существу отстаивал.

Несостоятельными и вредными оказались попытки моих оппонентов защитить теорию ложной идеи, поскольку эта теория замазывает идеологическую вредность художественных образцов реакционных писателей или писателей, чье творчество в той или другой мере было реакционным, грозит демобилизовать нас в нашей литературной практике и сеет иллюзии о совершенной неспособности наших классовых врагов создавать художественные ценности.

Выступая в защиту теории ложной идеи, вне учета конкретных, исторических возможностей того или другого класса, мои оппоненты не выяснили себе мой следующий основной тезис, что в отличие от аристократии, погибавшей от удара прогрессивного, но тоже эксплоататорского класса, буржуазия погибает от натиска класса, освободителя всего человечества, до крайности уменьшая возможности ее писателей создать художественные ценности, поскольку эти писатели остаются на реакционных позициях буржуазии.

Каждая наша литературоведческая дискуссия была явлением роста марксистского литературоведения. Так было в спорах с Сакулиным, с формалистами, так было в спорах с Воронским, с Переверзевым, с Аксельрод. Но каждый раз, когда пролетарская

критика, марксистско-ленинское литературоведение начинало борьбу против тех, кто называл себя марксистом, находились такие люди, такие «друзья марксизма», «благожелатели» марксистского литературоведения, которые сокрушались: эта дискуссия таит в себе опасность разоружения на глазах у врага.

Так особенно твердили «благожелатели марксистского литературоведения» в дни дискуссии с Переверзевым. Сейчас, когда начинается ревизия меньшевистских и идеалистически-кантианских элементов Плеханова, мы наряду с тенденциями огульного отрицания Плеханова слышим такие же «доброжелательные» опасения, как бы ревизия Плеханова не обозначала разоружения на глазах у врага.

Марксистское литературоведение в одинаковой степени отвергает как огульное отрицание Плеханова, так и идейно-трусливое охание «благожелателей». Оно даст диалектическую оценку плехановского наследства, ибо сама предпринимаемая ревизия Плеханова есть выражение роста марксистко-ленинского литературоведения на основе всего ленинского наследства.

Моя критика теории ложной идеи, как и критика неполноты плехановской формулы сущности искусства для искусства, является посильным вкладом в эту предпринимаемую нами ревизию Плеханова. И после выступления моих оппонентов я уверен, что, несмотря на защиту т. Лелевича, теория ложной идеи так же мало шансов имеет остаться в железном инвентаре марксистского литературоведения, как мало шансов имеет остаться в этом инвентаре трактовка т. Лелевичем проблемы единства субъекта и объекта.

ГЕРВЕГ И МАРКС

Литература о Гервеге довольно богата. По большей части она относится к его деятельности как политического поэта 1840-х гг., особенно же к его первому знаменитому сборнику «Стихи живого человека». Но эта литература, за исключением монографии, написанной французом Флери [1], и специального исследования Бальдингера о «Стихах живого человека» [2], представляет собою довольно сырой материал, главным образом сборники писем, изданные не всегда достаточно тщательно наследниками поэта, или же всякого рода биографические очерки и воспоминания. До сих пор нет еще также полной картины тех отношений, которые установились в 1840-х гг. между Гервегом и Марксом; отдельные документы, свидетельствующие об этих отношениях, напечатаны в разных местах и на их основании Меринг набросал маленький, далеко не полный очерк их истории. Но с того времени, как была написана статья Меринга, найдено немало новых материалов; цель настоящей статьи и заключается в том, чтобы восстановить, по возможности, полнее историю взаимоотношений Маркса и Гервега. Но для этого в первую очередь нам нужно вкратце напомнить путь развития поэта до его встречи с Марксом.

После своего бегства из Тюбингенской семинарии и переезда в Швейцарию, Гервег стал одним из видных сотрудников демократического журнала «Deutsche Volkshalle», издаваемого Виртом. По напечатанным в этом журнале стихам и многочисленным рецензиям, характерным для 1840-х гг., можно проследить весь ход развития мировоззрения Гервега в конце 1830-х гг. Вначале он еще мало разбирался в политике; он мечтает о какой-то абстрактной «свободе», заменяющей ему в поэзии голубой цветок романтизма. Поэзия, по его мнению, в противовес политике призвана именно воспитывать, освобождать человека. «Если задачей политики является эмансипировать граждан, то литература берет на себя, может быть, не менее прекрасную обязанность освободить в нас человека... Мы не должны забывать за

[1] Victor Fleury. Le poète Georges Herwegh. Paris, Ed. Cornély, 1911.
[2] Emil Baldinger. Georg Herwegh. Die Gedankenwelt der „Gedichte eines Lebendigen". Bern, Francke, 1917.

гражданином человека, за политикой — поэзию». Но с развитием политических событий в Германии и Швейцарии Гервег отказывается от этой абстрактно-гуманистической точки зрения на поэзию. Страстный пафос политического поэта сквозит уже в его оценке Берне и Гейне. Он, конечно, за Берне и против Гейне, ибо «Берне за всю свою жизнь был серьезен, страшно серьезен во всем; в то время как у Гейне ему все кажется «игрой, хотя и гениальной игрой». Для Гервега в 1840 г. уже ясно, что истинный поэт должен быть в оппозиции ко всякому государству, даже к лучшей государственной власти, так как «вначале бог создал свободу». Очень рано в его рецензиях выступают и смутные еще, как у всего тогдашнего бюргерского поколения, представления о социальных мотивах в поэзии. «В салоне не больше поэзии, чем в хижине, — пишет он. — Новая литература докажет, что в салоне ее даже значительно меньше».

Но Вирт со своей газетой остался умеренным буржуазным демократом. И вот Гервег завязывает связь с братьями Фребель в Цюрихе и с другими радикальными немецкими эмигрантами в Швейцарии, как, например, с поэтом Августом Фоллен. Старший Фребель, Юлий, был владельцем издательской фирмы «Литературная контора», а младший, Карл, педагог, редактировал радикальную газету «Немецкий вестник». В это время Гервег и написал свой знаменитый сборник стихов «Стихи живого человека» (1841 г.). Меринг говорит, что Гервег сумел воспеть и высказать то, что великий народ думал и чувствовал при своем первом неуверенном пробуждении к исторической жизни. «Бушующая и волнующая тревога, которою они были проникнуты, чрезвычайно точно отразила в себе настроения нации, которая начала приходить в себя» [1]. Вместо нации точнее будет поставить слово «бюргерство», потому что именно молодой класс немецкого бюргерства «пробудился к исторической жизни» после двадцатипятилетней черной реакции, наступившей вслед за поражением французской революции, и лелеял восторженные надежды на восшествие на престол «либерального» и «романтического» прусского короля Фридриха-Вильгельма IV. Это бюргерство пробудилось тогда и в немецкой литературе и создало политическую лирику, открыв ее «Песней о Рейне» Николая Беккера, за которым последовала целая армия шумных политических певцов, как то: Ф. Дингельштедт, Готтшаль, Иордан, но громче и раньше всех поднял свой голос Гервег.

В своих политических воззрениях Гервег все еще находился тогда под сильным влиянием Л. Берне. Иоганн Шерр, один из современников Гервега, пишет по этому поводу: «Если Кюне сказал в свое время о К. Беке, что он приложил свое внимательное

[1] Ф. Мерринг, Мировая литература и пролетариат. Сборник статей. М. 1924, стр. 148.

ухо к великому мировому сердцу мыслей Берне, то с еще большим правом можно сказать о Гервеге, что мир этих мыслей лежит в основе его поэтического преображения радикальной системы. В то время, когда возникали «Стихотворения живого человека», Берне был альфой и омегой их автора; я был свидетелем вспышек его гнева против пресловутой книги Гейне о «маленьком еврее» и великом революционере. Могила Берне на кладбище Пер-Лашез была Каабой, к которой Гервег совершил паломничество в 1841 г.»[1].

У Гервега были общими с Берне его борьба за неопределенную идею свободы, бешеная ненависть «демагога» к князьям и преклонение перед бедным людом, в духе Руссо; но зато Берне, вместе с Ламеннэ, видел в первобытном христианстве религию бедных людей, в то время как Гервег, поскольку можно было тогда говорить о политической партии, разделял в этой области воззрения младогегельянцев.

Младогегельянская литературная критика, как она классически представлена в «Галльских (Немецких) летописях»[2], оценивала Гервега именно как политического певца, как глашатая идеалов радикального крыла бюргерского класса. И если младогегельянцы с прискорбием отмечали, что Германия не имеет «национального певца», как Франция своего Беранже, то Руге в своей рецензии на «Стихи живого человека» мог утверждать, что автор их является «блестящим представителем поэзии, имеющей своим лейтмотивом борьбу», что именно Гервег «воспевает в своих песнях желания и мысли, которые высказываются в «Летописях», он в подлинном смысле слова дает нам поэзию настоящего времени» («Немецкие летописи» 1841, № 43 и след.).

Лучше всего Гервегу удаются те стихотворения, в которых он призывает к насильственному разрыву давящих общественных оков, к низвержению феодальных и других темных сил. Здесь ярость сочетается с неподдельной страстью революционного бойца и с неслыханными со времени «бури и натиска» подъемом и пафосом речи. Таково, например, известное стихотворение «Воззвание», начинающееся строфой:

Все кресты могил наружу
В пополнение оружья!
Небожители простят.
Чем стихи кропать до рези,
Глянь: поэзия в железе,
И спаситель наш — булат.

---

[1] Joh. Scherr. Poëten der Jetztzeit in Briefen an eine Frau. Stuttgart, 1844 S. 17.

[2] См. по этому поводу исследования Dr. Else von Eck. Die Literaturkritik in den Halleschen und Deutschen Jahrbüchern (1838—1842). Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin, 1926 (German. Studien, Heft 42).

Также в другой, не менее известной «Песня о ненависти»:

Боритесь, не щадя костей,
Гони насилье взашей,
И будет ненависть святей
Любви обильной нашей.
Мы шпаг не выпустим из рук,
Не распростясь с дыханьем!
Уже любить нам недосуг:
Мы ненавидеть станем[1].

Но не все «Стихи живого человека» были столь революционны и выдержаны в таком страстном пафосе. Встречаются стихи, в которых еще в духе буршеншафтов воспевается идеал средневекового сильного монарха; форма их самая разнообразная: и популярно-страстные памфлеты в духе Лютера и Гуттена, и простая мелодия немецкой народной песни, и строго классические сонеты. Такое разнообразие форм соответствует неровному, обрывистому содержанию. Но слабые стороны сборника способствовали огромному его успеху в неменьшей степени, чем его сильные стороны: стихи эти как раз явились выражением туманных настроений первой фазы пробуждения юного, еще мало диференцированного класса. «Стихам живого человека», как и всей тогдашней политической поэзии, не хватало политической последовательности, ясности и твердости точки зрения. Один из руководителей этой политической поэзии, Роберт Пруц, позднее охарактеризовал ее следующим образом: «Политическая лирика была тогда верным отображением эпохи и ее настроений, такая же требовательная, полная такого же нетерпения, такая же страстная, но в то же время такая же неясная в своих исходных пунктах, такая же фантастическая в своих целях, такая же колеблющаяся и противоречивая в своих выражениях. Подобно тому как политическое движение эпохи вращалось по большей части вокруг некоторого числа лозунгов, которые к тому же как следует понимались лишь немногими, так и молодая политическая лирика прибегала предпочтительно к фразе; национальные интересы спали так долго и проснулись так внезапно (или, вернее, выступали неуверенно, как невполне очнувшийся), что одних слов «свобода, народ, родина» было достаточно, чтобы остановить внимание слушателя. Да, как раз величайший эстетический порок этой новой поэзии — ее бессодержательность, недостаток объективности и пластической образности, — как раз это ставилось ей в заслуту в глазах эпохи, которая также еще боролась за свое содержание и у которой в то же время расплывалось под руками все, к чему она прикасалась»[2]. Этими недостатками стра-

[1] Перевод Б. Пастернака.

[2] G. Herwegh. 1842—1843. Mit ungedruckten Briefen von G. Herwegh, Rob. Prutz u. a. („Deutsche Dichtung", hrsg. von Karl Emil Franzos. Bd. 22, April—Sept. 1897, Berlin).

дали и «Стихи живого человека». В политическом отношении Гервег питал страстную ненависть к монархам и преклонялся перед простым народом. В философском отношении он стоял за фейербаховский материализм, и в «эвдемонистической» и «антропоцентрической» этике великого философа он видел новую религию, замену христианства. Ему казалось, что освобождение человечества как от политического, так и от умственного гнета, дело свободы, будет выиграно, если человек научится познавать самого себя, если народ перестанет почитать бога вместо человека, если он осуществит на земле идеальную красоту и т. д.

«Стихи живого человека» имели такой успех, что еще осенью 1841 г. пришлось выпустить второе издание. В это время Гервег переехал в Париж, где вместе с Дингельштедтом встречался с Гейне, посвятившим новому поэту известное стихотворение (опубликованное только в 1863 г.):

Ты, Гервег, жаворонок словно,
Взлетаешь к солнцу в вышину.
Поешь там звонко, без печали...
Но стужа зимняя прошла ли?
Неужли ты нашел в Германии весну?
Ты, Гервег, жаворонок словно,
Вспорхнув, льешь трели в облаках,
И землю из виду теряешь...
Ах, лишь в одних твоих стихах
Есть та весна, что нам ты воспеваешь [1].

В этом стихотворении более зрелый политический певец правильно указал на абстрактно-восторженный пафос в стихах молодого Гервега.

В феврале 1842 г. Гервег возвращается обратно в Цюрих; ознакомление с политической жизнью Франции, в частности с жизнью немецкой эмиграции в Париже, расширило его кругозор и также убедило его в убожестве и бесполезности борьбы немецких фракционных эмигрантских группировок. Он окунулся со свойственной ему страстью в общественно-политическую борьбу между двумя враждующими цюрихскими партиями — либерал-консерваторов и радикал-республиканцев. Вождями первых были Ромер и Блюнчли, их органом являлась газета «Наблюдатель»; вождями вторых — братья Фребель, Снель, Шульц, Фоллен и Гервег, обладавшие газетами «Швейцарский республиканец» и «Немецкий вестник из Швейцарии». В течение 1842 г. Гервег написал (анонимно) множество политических статей как в названных двух органах, так и в «Аугсбургской всеобщей газете». Как видно из писем этого года к Роберту Пруцу и А. Руге, поэт политически рос с каждым днем: он читал «Рейнскую газету» и «Немецкие ле-

[1] Перевод Д. Д. Минаева.

тописи», и сам очень скоро начал писать стихи для первой. Из этих писем видно, что основной ошибкой всех либеральных и вообще оппозиционно настроенных немецких группировок он считал недостаток строго выдержанного философского мировоззрения у них. Так, когда А. Руге воспользовался посредничеством поэта, чтобы устроить в издательстве Фребеля сборник отвергнутых саксонской цензурой работ (вышедших под названием «Anekdota», среди них находилась и статья Маркса по поводу закона о свободе печати), он, между прочим, жалуется в письме на своих швейцарских радикалов: «Если бы мне нужно было спорить только со швейцарцами! Но даже мои лучшие друзья, вполне разделяющие мои практические тенденции, приводят меня в отчаяние. Они все, как репейник, пристали к христианству и полагают, что можно вечно наполнять старые мехи новым содержанием. Неправда, что говорится обычно: немцы, в общем, скорее склонны к практике, чем к теории. И дюжины среди них не найдется с настоящим спекулятивным мужеством; они чинят, чинят и чинят, вместо того чтоб выбросить весь хлам и выстроить новый дом на другом основании. Они называют это пиэтетом. Как трогательно! О политических следствиях хотя бы фейербаховской религиозной реформы ни одна душа здесь не имеет понятия».

К лету 1842 года относится и знаменитая полемика между Гервегом и Фрейлигратом о партийности в поэзии. Фрейлиграт, стоявший тогда еще на точке зрения чистого искусства, писал в одном стихотворении, что «поэт на башне более высокой, чем вышка партии, стоит». На этот вызов Гервег ответил в «Рейнской газете» стихотворением «Партия», с горделивой строфой:

Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war!
Wie mag ein Dichter solch ein Wort verfehmen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?
Nur offen wie ein Mann: Für oder wider?
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder,
Und kämpften auf der Zinne der Partei!

Это стихотворение вызвало, как известно, в Германии резкую полемику между сторонниками политической поэзии и чистого искусства.

Осенью 1842 года издательство Фребеля решило расширить газету «Немецкий вестник из Швейцарии», которая до сих пор выходя два раза в неделю под редакцией Карла Фребеля, не находила должного отклика у публики, и превратить ее в журнал-ежемесячник; причем этот журнал был задуман не столько для швейцарской публики, сколько именно для воздействия на общественное мнение в самой Германии, пользуясь для этого свободой печати за границей. Кроме того, всем было ясно, что дни главного теоретического органа младогегельянской партии «Немецкие летописи» сочтены и «Немецкий вестник» задуман как своего ро-

да продолжение журнала Руге. Об этих планах Гервег пишет в своем письме к Роберту Пруцу от 4 сентября 1842 г.: «Немецкий вестник» должен прежде всего служить убежищем от немецкой цензуры (в двояком смысле: борьба с ней и бегство от нее). Он должен безбоязненно выводить политические следствия новейшей философии и теологии, давать истину без всяких покровов и также быть очагом нашей новейшей поэзии» [1]. С этой целью было решено передать редакцию журнала с 1 октября 1842 г. в руки Гервега, и для популяризации органа и вербовки сотрудников поэт предпринял поездку по Германии, которая с самого же начала превратилась в триумфальное шествие любимейшего поэта эпохи, автора «Стихов живого человека».

Домартовский немецкий либерализм имел свои центры главным образом на окраинах, в областях наиболее развитой промышленности и торговли. Так, в Рейнской провинции Кельн со своей молодой предприимчивой промышленной и финансовой буржуазией в это время обладал самой радикальной домартовской газетой, редактировавшейся молодым Марксом, «Рейнской газетой»; Кенигсберг в Восточной Пруссии был центром либерализма на восточных окраинах с вождем И. Якоби и «Кенигсбергской газетой»; в Лейпциге, в Саксонии, издавалась либеральная «Лейпцигская всеобщая газета», а в Дрездне — «Немецкие летописи» Руге. Вот в эти три крепости либерализма Гервег и направил свой путь, чтобы установить с этими кругами тесную связь и привлечь их к сотрудничеству в журнале.

Из Швейцарии Гервег отправился прежде всего вверх по Рейну в Кельн. И здесь он впервые познакомился с молодым Марксом, ставшим уж к тому времени в Кельне теоретическим центром кружка, в состав которого входили наиболее радикальные, главным образом младогегельянски настроенные молодые представители кельнской передовой буржуазии. Этот кружок занимался также социальными проблемами. В нем участвовали Георг Юнг и Дагоберт Оппенгейм, фактические организаторы и издатели «Рейнской газеты», и наиболее видные сотрудники и члены административного совета, как Г. Мевиссен, Фай, Клессен и др. Этот кружок и устроил торжество по поводу приезда знаменитого политического поэта, автора немалого числа политических стихотворений, появлявшихся на страницах «Рейнской газеты». Для участия в дискуссии на социальные темы, устроенной кружком, приехал и К. Гуцков из Гамбурга [2]. Насколько дружественны и сердечны были отношения Гервега к этому кружку, свидетельствует хотя бы переписка с кельнской буржуазной демократией

[1] См. Georg Herwegh. 1842-1843. Mit ungedruckten Briefen von G. Herwegh an Rob. Prutz u. a. („Deutsche Dichtung", hrgs. von K. E. Franzos. Bd. 22, April — Sept. 1897, стр. 71—128).

[2] См. Joseph Hansen. Gustav von Mevissen. Ein rheinisches Lebensbild. Berlin. 1906, стр. 261—262.

позднейших годов, в которой Гервег всегда упоминается как самый близкий человек.

Из Кельна Гервег поехал в Дрезден к А. Руге, с которым, как мы выше видели, он состоял уже в переписке. Здесь в Дрездене он познакомился также с Бакуниным и Тургеневым и жил с ними на одной квартире. Отсюда Гервег в сопровождении Руге поехал в Берлин. Руге хотел лично познакомиться с кружком берлинских «Свободных», из которых вербовались многие сотрудники его «Немецких летописей», Гервег же хотел пригласить «Свободных» участвовать в его журнале. Встреча эта кончилась неудачно: берлинские «Свободные» не могли понять взглядов Руге и Гервега, и когда поэт вдобавок обручился с дочерью богатого купца и согласился на аудиенцию у короля, насмешкам со стороны «Свободных» не было конца. Этот спор между Гервегом и «Свободными» послужил также каплей, переполнившей чашу в отношениях между Марксом и кружком его бывших друзей во главе с Бруно Бауэром. Гервег написал из Берлина Марксу письмо, в котором он объясняет этот спор. «Этой революционной романтикой, этой жаждой гениальности, этим самохвальством они компрометируют наше дело и партию. Руге и я — мы сказали им это без обиняков. За это они на нас обиделись, и пусть! Мне бы не хотелось выступить против них, поэтому прошу вас поместить в «Рейнской газете» заметку, в которой дело было бы представлено в его истинном свете. Если я не посещал общества «Свободных», отдельные члены которого в большинстве случаев прекрасные люди, то не потому, что я стою за другое дело, а исключительно потому, что я ненавижу и нахожу смешной эту ветренность, это манерничанье в их выступлениях, это слепое подражание французским клубам, при всем моем уважении к французской революции и восхищении ею, так как я желаю быть свободным от авторитета этой революции». Маркс поместил это письмо почти дословно в газете от 29 ноября 1842 г. (№ 333) и тем самым принял в этом споре сторону поэта против «Свободных». В письме к Руге на следующий день Маркс описывает этот разрыв со «Свободными» и прибавляет: «К этому, наконец, присоединилось ваше и Гервега отношение к «Свободным», переполнившее меру терпения гневных олимпийцев... Мейен угрожает, ...и под конец в оскорбительных выражениях сообщается о помолвке Гервега и т. д.» [1]

Покинув Берлин, Гервег продолжал свое триумфальное путешествие и направился в Кенигсберг, где тамошние либеральные круги устроили ему торжественную встречу. Здесь же он получил известие, что правительство Фридриха-Вильгельма IV, который еще недавно говорил: «я люблю разумную оппозицию»,

[1] Маркс и Энгельс. Сочинения, т. I. Институт Маркса и Энгельса, стр. 528.

запретило предполагавшийся журнал Гервега. В ответ на это запрещение поэт написал знаменитое открытое письмо («Слово с глазу на глаз») королю, которое вследствие нескромности одного из кенигсбергских его друзей попало в редакцию «Лейпцигской всеобщей газеты» и было опубликовано. Поэт был немедленно выслан из Пруссии, а «Лейпцигская всеобщая газета», несмотря на все старания Брокгауза, была запрещена; этим был дан сигнал к прекращению «эры свободы»; цензура стала свирепствовать, и сейчас же были запрещены «Рейнская газета», «Немецкие летописи» и другие радикальные органы. Гервег с головокружительной быстротой, о которой он сам позднее говорил, что она была излишней, оставил Германию и в сопровождении Бакунина уехал обратно в Швейцарию.

Обычно представляют дело так, что поэтический талант Гервега исчез после этого провала, что быстрый подъем молодого поэта до таких высот и столь же быстрое и неожиданное низвержение его иссушило в нем навсегда «источники вдохновения», в которых он так нуждался. Меринг по этому поводу пишет: «Для самого Гервега эта злополучная травля явилась роковой. Он никогда не мог забыть своего низвержения с такой большой высоты. Он был слишком неопытен, чтобы уяснить себе, что его быстрое возвышение и еще более быстрое падение в конечном счете явились следствием одной и той же причины — отсутствия у нации политической ясности и тренировки. Ту радостно-гордую уверенность в победе свободы, которая одухотворяет его первые стихотворения, он утерял навсегда» [1]. Но это не все. Травили Гервега немало. Не только вся реакционная, но и умеренная и левая пресса, которая до этого так восхищалась поэтом, теперь признавала только ругательства и травлю. В этом хоре прислужников двора, церкви и «благонравной» прессы слышались и голос Фрейлиграта, и насмешка Гейне над тем, что поэт столкнулся с «толпой хулителей и прислужников» и пожал «гнилые яблоки вместо венков». Но для политического развития самого поэта эта поездка со всеми ее приключениями и последствиями не прошла даром. Повидимому, беседы на социальные темы в кельнском кружке молодого Маркса произвели в нем некоторый сдвиг, вынудили его заняться этими вопросами. Об этом свидетельствуют хотя бы два социальных стихотворения, написанных тогда поэтому и напечатанных в «Рейнской газете»: о «Бедном Якове» и «Бедной Лизе». Правда, эти стихи можно причислить к социалистической поэзии не с большим правом, чем произведения поэтов «истинного социализма»: дальше филантропического сентиментального описания несчастных бедняков Гервег в них не идет. Но они указывают, что поэт перешел

[1] Ф. Меринг, Г. Гервег (в сб. статей „Мировая литература и пролетариат". М. 1924, стр. 153).

тогда в своей тематике, хотя и весьма туманно и расплывчато от абстрактно-политических лозунгов к социальным мотивам. О этом повороте, об отходе от либеральной буржуазии к «массам» свидетельствуют также и некоторые места в письмах Гервега по сле посещения Кельна и Берлина. Так, он сообщает своей неве сте, Эмме Зигмунд, в письме от 28 ноября 1842 г.: «С либераль ной буржуазией мы никогда не победим, но должны домогаться симпатий масс, иначе дело не пойдет, и победа будет только временной. Мое творчество и моя деятельность направлены к то му, чтобы выбросить какой-нибудь лозунг, который захватил бы массы и овладел ими! Удавшегося плана было достаточно; по чему я не могу написать Марсельезы?»[1] Это было написано еще до катастрофы. Влияние травли и прежде всего влияние Баку нина дали себя знать. Из ряда писем Гервега и Бакунина нача ла 1843 г. из Швейцарии к Руге и Эмме Зигмунд можно заклю чить, как тесно сошлись Бакунин и Гервег. Последний попрежне му собирался организовать журнал «Немецкий вестник», как на стоящее убежище для всех радикальных элементов в Германии особенно после того как в январе были окончательно запрещены «Рейнская газета» и «Немецкие летописи». Реакционные элемен ты в Цюрихе добились высылки поэта, но кантональное прави тельство провинции Базеля дало ему право гражданства. Кром группы Фребеля, Герверг сблизился и с ремесленными коммуни стами (вейтлингианцами), и из всех выражений сочувствия, по лученных им по поводу его изгнания из Германии, наибольшую радость доставила ему серенада, пропетая ему ремесленниками в Цюрихе; один ремесленник посвятил ему даже стихотворение. Как он сообщает своей невесте в письме от 15 января 1843 г. серенада особенно понравилась Бакунину. «Бакунин неимоверно обрадован этой серенадой, первым приветствием, обращенным к мне подлинным народом». В это время Гервег и Бакунин как ра изучали ремесленный коммунизм Вейтлинга; по крайней мере из писем Бакунина к Руге видно, как оба друга увлекались в это время книгой Вейтлинга «Гарантии свободы и гармонии», только что вышедшей в свет. Бакунин сообщает свои первые впечатле ния от этого произведения в письме к Руге от 19 января 1843 г. «Недавно появилась новая, первая коммунистическая немецкая работа — сочинение портного Вейтлинга («Гарантии свободы и гармонии» Вильгельма Вейтлинга... Декабрь 1842 г.)... это действи тельно замечательная книга; вторая, органическая, часть страдает правда, односторонним, произвольным построением, но первая — критика настоящего положения — жива и часто истинна и гл бока; чувствуется, что она написана на основании практическо

[1] Georg Herwegh. Briefwechsel mit seiner Braut. Herausgegeben, mit Mitwirkung von Victor Fleury und C. Hausmann von Marcel Herwegh. 2. A. Stuttgart, 1906, стр. 65.

знания настоящего: даже теоретические построения интересны, они представляют собою не порождения умеренной интеллигентской теории, но выражение новой, стремящейся к самопознанию практики; когда читаешь книгу, чувствуешь, что Вейтлинг излагает то, что он действительно чувствует и думает и должен думать, как пролетарий; и это так интересно; можно даже сказать что это самое интересное в наше время. Иногда он так энергичен». И затем Бакунин приводит несколько цитат из «Гарантий», произведших на него и Гервега особенно сильное впечатление, как, например, следующие слова Вейтлинга: «Но прежде всего нужно изобразить всю величину зла так, чтобы это было доступно пониманию каждого: тогда возрастет также и мужество для того, чтобы наложить сокрушающую руку на творение тысячелетней неурядицы. Если мы покажем обществу, каково оно при плохой организации и каким оно могло бы быть при лучшей, и если оно это поймет, то нам ни в малейшей степени не нужно беспокоиться о построении его и придавать слишком больше значение нашим любимым планам новой постройки, но следует постоянно разрушать старый хлам и всякое новое сооружение, таящее в себе какие-нибудь остатки старого зла».

Насколько родственными казались такие разрушительные тенденции и нашему поэту, видно из его высказываний и писем начала 1843 г. Так, Карл Штар в одном письме от 3 января сообщает о Гервеге: «Он полагает, что весь наш либерализм, со стихами и драмами, ничего не стоит. Надо действовать на массы, надо всеми способами вызвать к жизни тех, кто до сих пор спит глубоким мертвым сном. Этот способ — коммунизм. Неважно, выдержит ли этот способ длительное испытание, лишь бы он возбуждал, лишь бы разрушал. Чем больше разрушений, тем больше приобретений» [1]. Из этих изречений видно, как Вейтлинг своей теорией стихийного движения люмпенпролетариата влиял в это время на умы Гервега и Бакунина. Для нашего поэта либерализм является теперь окончательно пройденной ступенью, он ненавидит его. О швейцарском либерализме он отзывается в письме к невесте от 15 февраля 1843 г. следующим образом: «Либерализм здесь, как и во всем мире, ничего не стоит и имеет только честь насчитывать в своих рядах все бесхарактерное». А спустя три дня он опять ругает либералов, которых нужно истребить до последнего человека. Тем не менее Гервег не понимал исторического значения Вейтлинга и движения ремесленного коммунизма. Он воспринял только некоторые разрушительные тенденции этой теории, не усвоив исторического ее значения в целом, как оно формулировано в известном определении Маркса в 1844 г. И когда Вейтлинг в 1843 г. был арестован за богохульство и Блюнтли воспользовался случаем, чтобы использовать связи радика-

[1] Aus Ad. Stahrs Nachlass. Oldenburg, 1903, стр. 44 и след.

лов с коммунистами для компрометирования первых (в отчете комиссии о найденных у Вейтлинга бумагах фигурировали и Гервег и Бакунин), Гервег в ответ на это выступил с публичным заявлением, в котором говорит о своих симпатиях к коммунистам, утверждая, однако, что он не разделяет всех их взглядов. Он был слишком большим интеллигентом-индивидуалистом, для того чтобы стать коммунистом-коллективистом даже в интерпретации этого понятия Вейтлингом. «Я ненавижу абсолютное, безразлично под колпаком или под шляпой».

С Марксом Гервег все это время имел связи или непосредственно или через Руге. После запрещения «Рейнской газеты» и «Немецких летописей» было несколько проектов перенести центр радикальной печати в Цюрих. Маркс находился в особенно безвыходном положении, о котором он сообщает в письме к Руге от 15 декабря 1842 г. «Поэтому, — пишет он, — если бы оказалось, что я мог, например, редактировать в Цюрихе вместе с Гервегом «Немецкий вестник», это подошло бы для меня». От Руге долго не было ответа, и вот Маркс в конце января обращается непосредственно с письмом к Гервегу; он опять говорит, что оставаться в Германии немыслимо; действовать в Германии невозможно. Он лишен средств из-за семейной распри, помолвлен, он принял бы участие в редакции «Швейцарского вестника» и приехал бы в Швейцарию (см. письма к невесте, стр. 162). Наконец Руге ответил 1 февраля, что он очень сочувствует предложению Маркса редактировать «Немецкий вестник», так как Гервег один все равно не справится: он недостатчно основательно прошел немецкую школу, философскую и литературную. Руге представлял себе редакцию таким образом: «спецредактором» по вопросам литературы будет Пруц, а по вопросам философии — Маркс. Но из всех этих планов ничего не вышло. В письме от 17 февраля к Марксу Гервег сообщает: «С Цюрихом пока ничего не выходит, не знаю, куда я сам направлюсь: в ближайшее время, без сомнения, за две мили отсюда. Ваши письма адресуйте, как и раньше, в Цюрих. Как только я женюсь, я предприму со своей женой путешествие по Южной Франции и Испании, и я рассчитываю на ваше деятельное участие в «Немецком вестнике»; он появится при всяких обстоятельствах, и мне было бы приятно, если бы вы прислали мне произведения вашего пера уж для первого триместра; конечно, возможно скорее. Попробуйте предаться размышлениям по поводу запрещения «Немецких летописей» и «Рейнской газеты», не считаясь с тем, что противно цензуре, из этого можно так много вывести... [1] Посылайте для «Немецкого вестника» то, что терзает вашу душу, пока я не найду для вас чего-нибудь определенного... Я уже так радовался, что увижу вас

[1] Гервег имел, повидимому, в виду аналогичную статью в „Anekdota". По поводу нее Бакунин пишет в письме к Руге от 19 января 1843 г.: „Статья рейнского жителя о новой цензурной инструкции превосходна".

этим летом с вашей невестой у нас... и из этого ничего не вышло. Я затравлен со всех сторон; впрочем, это тоже хорошо, по крайней мере чувствуешь, что существуешь. Ваш Г. Герверг»[1].

Все планы издания «Немецкого вестника» рухнули. Собранные для него статьи были выпущены Гервегом под названием «Двадцать один лист из Швейцарии»; там находилась и статья Энгельса о Фридрихе-Вильгельме IV[2].

После этих неудач, как известно, Руге, Маркс и Гервег решили переехать в Париж и издавать «Немецко-французские летописи». Гервег, после своего летнего свадебного путешествия по Италии, Франции и Бельгии, где он в Остенде встретился также и с Энгельсом, переехал в сентябре 1843 г. в Париж. Но он уже не был прежним Гервегом, автором «Стихов живого человека». Для единственно вышедшего номера журнала он написал всего только два слабых стихотворения. Осенью этого года он издал вторую часть «Стихов живого человека», написанных большей частью еще до катастрофы; эта часть гораздо слабее первой. Романтический и средневековый элемент исчез совершенно и уступил место дальнейшему развитию либерализма, радикализму. Но, несмотря на космополитическое и революционное настроение, здесь отсутствует энтузиазм и революционно-оптимистический пафос, так отмечающий первую часть.

Гервег скоро послужил причиной раскола между Марксом и Руге (в 1844 г.). Правда, поэт дал только повод, на самом деле разногласия коренились в существенно различных мировоззрениях Маркса и Руге. В один прекрасный день зашел разговор между ними о поведении поэта. Дело в том, что Герверг по приезде в Париж окунулся, пользуясь состоянием жены, в легкомысленную жизнь парижской богемы. И вот в разговоре с Марксом Руге как-то назвал поэта «подлецом», на что Маркс ответил, что Гервег гениален и что ему предстоит великая будущность. Конечно, тут дело не в том, что Маркс будто бы одобрял поступки Гервега. Он наверно, так же, как и Гейне, немало издевался над этим «щеголем» парижских салонов. Но это не было для него, как для Руге, этого мещанина до мозга костей, доказательством, что именно п о э т о м у Гервег и как поэт ничего больше не даст. «Презрительный отзыв Руге о поэте, — пишет Меринг,— вытекал лишь из узких взглядов трезвого мещанина, и Марксу нечего было стыдиться, если его несравненно более благоприятный отзыв, вытекавший из более глубокого взгляда на вещи, в конце концов не оправдался на практике». Руге не нашел лучшей мести после разрыва, как сообщить всему миру о случившемся, ругая последними словами Маркса и Гервега и вообще

[1] Marx-Engels. Gesamtausgabe, B. I., Halbd. 1., p. 302-303.

[2] Вообще же Энгельс, работавший в это время в Манчестере, в конторе фирмы своего отца, посылал корреспонденции и в газету цюрихских радикалов „Швейцарский республиканец".

коммунистов, подчеркивая постоянно, как Гервег бегает за женщинами [1]. Но всю свою злобу он все же изливает на Маркса. В письме к Марксу Дункеру от 29 августа 1844 г. (опубликовано в «Tägliche Rundschau» Unterhaltungsbeilage, № 168 от 22 июля 1921 г.) он следующим образом объясняет разрыв с Марксом после того как выяснилась невозможность продолжения «Немецко-французских летописей»: «Едва лишь выяснилось, что неудача неизбежна, как Маркс вполне правильно заявил, что он не может работать вместе со мной. Мой взгляд на брак, высказанный мною во время спора о Гервеге, что нельзя бегать от жены уже в первый год, что подло предаваться, подобно Гервегу, пустому сибаритизму и благородной пресыщенности, когда ему предъявляются требования совместной работы, оказался филистерским, негуманным, негениальным... Гервег-де — хороший, слабый человек, который страшно скучает, и, во всяком случае, его женитьба была сумасшедшим поступком. Ибо возведенные абсолютно в абсолют капризы и скука, приукрашенные отдельными пифическими вспышками, не могут служить материалом для брака и даже для общества... Гервег хочет писать коммунистические или террористические стихи. Он работает над Шенье, поэтом Конвента, чтобы сделать из этого драму. Впрочем, быть может, он и это уже оставил...»

Не ошибемся, если скажем, что тема названной драмы была дана Марксом, который как раз в это время работал над историей Конвента. Но из всех этих начинаний Гервега ничего не вышло: «божественное легкомыслие» тянуло его все дальше от политической поэзии; и в то время как Маркс и Энгельс, критикуя своих старых философских учителей, создавали мировоззрение выступающего на мировую сцену нового класса, пролетариата, Гервег, не будучи в состоянии понимать происходящие вокруг него политические события, погружался все глубже в фейербаховский материализм и «аристократический» индивидуализм.

В 1845 г. Гервег встретился с Фейербахом в Гейдельберге. Свои впечатления философ описывает в письме к Г. Криге: «Самым ценным из завязанных мною здесь знакомств было знакомство с Георгом Гервегом; счастливая случайность привела его сюда как раз во время моего пребывания. В нем я чувствую родственную душу, он вполне свободен, серьезен, глубок, искренен. Он коммунист по профессии, не ортодоксальный, узкий, абсолютистский коммунист, не коммунар, но благородный коммунист». С Марксом он продолжал попрежнему поддерживать дружественные связи и после переезда последнего в Брюссель. С Гейне он пока также был хорош: они оба одинаково отрицательно

[1] См. письмо Руге к матери от 15 мая и более осторожное письмо к Фейербаху от 15 мая 1844 г. об этом конфликте в „Arnold Ruge's Briefwechsel und Tagebuchblätter aus den Jahren 1825—1880", hrsg. von Paul Nerrlich. Bd 1. 1825—1847. Berlin. 1886.

относились к Руге. В 1845—1847 гг. он строил очень много литературных планов, но почти ничего не писал (за исключением слабых политических стихотворений в «Schweizerische Nationalzeitung», в «Opposition» К Гейнцена и в «Horen», изд. Г. Мейрера). Он брался за изучение всяких научных дисциплин, особенно естествознания, занимаясь им на берегах Средиземного моря под руководством К. Фогта. Но как политический поэт Гервег в эти годы уже умер, и его бездеятельность вызвала суровую, но справедливую критику Гейне в 1847 г.: «У него было небольшое дарованьице, которое он уже в весьма значительной мере израсходовал, а теперь он нищ, и у него ничего нет, как у разорившегося мота. Теперь он навеки останется безгласным и будет жить лишь своей прежней славой...»

В эти, 1843—1848, годы его квартира в Париже была настоящим постоялым двором для политических эмигрантов: русских (Бакунин, Тургенев, Огарев, Г. М. Толстой, Сазонов, Головин, Герцен), поляков, немцев (особенно Венедей, Криге и др.), французов (Леру, Прудон, Занд, д'Агу и т. д.). Вся эта бурная, в сущности богемская, жизнь вызывала массу толков и сплетен, которые всегда доходили и до Маркса. После отъезда последнего из Парижа и до переезда туда Энгельса в 1846 г. Маркс получал информации из Парижа, главным образом через Германа Эвербека; он же был доверенным человеком Маркса по партийным делам. И вот Эвербеку стало «противно смотреть» на все эти кутежи и вообще на поведение Гервега и особенно окружающих его людей. Если приходилось обращаться к нему по партийным делам, как, например, при сборе денег для Вейтлинга, то, как сообщает Эвербек в письме к Марксу от 31 августа 1845 г., Гервег, вернее — его жена, хотя и дал 50 франков, «но ремесленники пропорционально дали больше, чем Гервег, который уехал сейчас с Бакуниным на морские купанья». А в конце года в письме от 28 декабря 1845 г. Эвербек пишет: «Я не общаюсь с Гервегом, мне противно к нему ходить; он занят делами (если дело идет о деньгах для Вейтлинга, как это и тогда случилось, когда мадам дала мне немного). Там постоянно Бакунин и братья Фохт из Берна. Там прекрасно проводят время!» А в письмах 1846 г. Эвербек сообщает, что Гервег отказался материально поддерживать партийного товарища Бернайса, что он его больше не посещает и это его очень злит. В своих письмах Эвербек называет Гервега и экс-поэтом и «подлежащим обезглавлению Гервегом».

Сейчас трудно установить, какие именно рассказы о Гервеге заставили Маркса летом 1847 г. написать поэту письмо с требованием об'ясниться. Гервег ответил Марксу, что все это сплетни. Ответное письмо Маркса от 8 августа 1847 г. сохранилось: оно лишний раз доказывает, как Маркс относился к революционным поэтам. В этом письме он между прочим пишет: «Спешу уведомить тебя о получении твоего письма. Я из него увидел то, что

я знал и раньше, — что все это жалкие пересуды. Я хотел иметь эту пару строчек от тебя только для того, чтобы черным по белому доказать Энгельсу, какого сорта парижские мелкобуржуазные немецкие сплетни. Уверяю тебя, что со времени моего отъезда из Парижа и несмотря на все меры предосторожности, чтобы меня не нашли и доступ ко мне был затруднен, — эти старые бабы постоянно преследуют меня подобным вздором. Этих дураков только при помощи крайней грубости можно держать в отдалении от себя. Мне жалко только, что я потревожил тебя этими глупостями в твоем уединении. Характерно для этих старых баб, что они охотно замяли и подсластили бы всякую настоящую борьбу партийную, считая в то же время революционной деятельностью старые немецкие сплетни и травлю... Здесь, в Брюсселе, нет, по крайней мере, этой гнусности» [1].

Энгельс в октябре 1847 г. отправился опять в Париж для работы среди ремесленников и французских социалистов; он посетил Гервега, и, повидимому, старые отношения возобновились. Во всяком случае, когда Маркс в это время носился с мыслью учредить маленькое акционерное общество для издания в Брюсселе ежемесячного социально-экономического журнала и получил согласие своих друзей в Рейнской провинции, он в письме к Гервегу от 26 октября 1847 г., сообщая об основании немецкого рабочего союза и демократической ассоциации, говорит: «Когда ты снова приедешь сюда, ты найдешь, что даже в маленькой Бельгии больше можно сделать непосредственной пропагандой, чем в большой Франции. Кроме того, я думаю, что открытая деятельность, как бы незначительна она ни была, необыкновенно освежающе действует на всякого». И дальше он сообщает о планах вышеупомянутого журнала и добавляет: «от тебя я хотел бы знать: 1) хочешь ли ты, с своей стороны, приобрести несколько акций (акция на 25 талеров), 2) хочешь ли ты сотрудничать, а также фигурировать на титульном листе как сотрудник.

«Но я прошу тебя, так как ты мне и без того уже давно должен письмо, на этот раз превозмочь свое отвращение к писанию и ответить поскорее»

На это письмо Гервег поспешил ответить очень быстро. Уже 3 ноября он пишет: «Это письмо только предварительное, чтобы подать тебе, по крайней мере, признак жизни и известить о получении твоего письма. Все, что ты мне пишешь, такой важности, что лучше обсудить это устно, а не письменно, и я уже несколько дней занят мыслью о том, чтобы собственной особой отправиться в Брюссель. К сожалению, я только второпях поговорил с Энгельсом, который многое мог бы мне растолковать, а обещанное им в эти дни посещение еще не состоялось. В остальном будь

[1] Письма Маркса к Гервегу напечатаны в Сборнике: „1848. Briefe von und an Georg Herwegh", hrsg. von Marcel Herwegh. Paris. 1896.

уверен, что я буду содействовать по мере сил и по крайней мере приму участие и в денежном отношении, только прошу взносы свыше стоимости одной акции, поскольку это касается меня, регулировать возможно тщательнее. И прежде всего не начинать ничего, не будучи обеспеченным на год или на два. Не нужно ставить себя в дурацкое положение перед господами там, за границей. Подумайте о приятеле Руге с его хорошо организованной бандой льстецов...»

И дальше он пишет самым дружеским тоном о книге Маркса против Прудона, «Немецко-брюссельской газете» и семейных делах. Кажется, что между ним и Марксом существует лучшие приятельские и партийные отношения. Несколько дней спустя его посетил и Энгельс, но результат их переговоров неизвестен [1]. Однако в то время, когда Гервег писал вышеприведенное письмо, он, как и Бакунин, относился далеко не так уже безоговорочно дружелюбно к коммунистам и к деятельности Маркса и Энгельса. В письме к жене от 26 октября 1847 г. он пишет: «Но не говори мне слишком много против коммунизма этих людей (подразумевается кружок Варнагена фон-Энзе в Берлине). в сравнении с ними он имеет неоспоримое право, и также для нас он представляет собою элемент, с которым нужно считаться и без которого нельзя разделаться со старым миром. Надо рассматривать это явление en bloc и не очень внимательно приглядываться к деталям».

Это, насколько нам известно, последнее письмо Гервега к Марксу. Тот факт, что основание Союза коммунистов и вообще вся работа Демократической ассоциации и Союза коммунистов не только в Брюсселе, но и в самом Париже прошли мимо Гервега и он ничем не был связан с этим организациями (и это несмотря на то, что он приезжал в Брюссель к Марксу в 1847 г. и знал о деятельности этих организаций), дает нам право предположить, что он относился к Марксу не многим лучше Бакунина, его интимного друга в это время. А как относился Бакунин к Марксу видно из его письма к Гервегу осенью 1847 г. из Брюсселя, в котором говорится «Многое мне тебе нужно порассказать о здешней деятельности; из Демократической ассоциации может действительно получиться толк, но немцы, ремесленники, Борштедт, Маркс и Энгельс, — и прежде всего Маркс, — бедокурят, как обычно. Тщеславие, злобность, клеевета теоретическое высокомерие и практическое малодушие, размышления о жизни, действии и простоте и полное отсутствие жизни, действий и простоты, — литературные и дискутирующие ремесленники и отвратительное кокетничание с ними; Фейербах — б у р ж у а, а слово буржуа сделалось повторяемым до тошноты лозунгом; все же они

[1] В письме к жене (ноябрь 1847 г.) Гервег сообщает: „Только что я был прерван посещением Энгельса..."

сами с головы до мозга костей мелкие буржуа. Одним словом — ложь и глупость, глупость и ложь. В этом обществе совершенно невозможно свободно глубоко вздохнуть. Я держусь вдалеке от них и решительно заявил, что не вступлю в их коммунистический ремесленный союз и не хочу иметь никакого дела». Солидаризировался ли Гервег с таким отзывом, неизвестно; но из его безусловного отхода от деятельности марксовых организаций можно заключить, что этот отзыв был ему во всяком случае не совсем чужд по духу...

Но окончательного и публичного разрыва между ним и Марксом все еще не было. Энгельс, бывая в Париже по делам Союза коммунистов, посещал его попрежнему, даже в январе 1848 г. (см. письмо от 14 января 1848 г., Маркс и Энгельс. Сочинения, под редакцией Д. Рязанова, т. XXXI, стр. 92). Этот разрыв произошел несколько месяцев спустя, уже в разгаре февральской революции.

Дело в том, что когда, после февральского переворота во Франции, Маркс переехал в Париж и образовал здесь новый ЦК Союза коммунистов, началась ожесточенная борьба внутри парижской немецкой эмиграции. Одновременно с Марксом в Париж переехал, ликвидировав «Немецко-брюссельскую газету», и Ад. фон-Борнштедт, отставной прусский офицер и, как позднее выяснилось, агент прусского правительства. Борнштедт сразу же вошел в сношения с Гервегом; было созвано собрание немецких эмигрантов для составления адреса французскому народу. Было конструировано немецкое Демократическое общество, во главе которого стоял комитет с президентом Гервегом и вице-президентами Борнштедтом и Лезенфельсом. 6 марта состоялось многотысячное собрание, на котором был принят адрес Гервега французскому народу, но на этом собрании выступил также от группы национальных партий, в духе старого буршеншафта, со своим адресом и Яков Венедей. Победил комитет Гервега; была устроена шеститысячная демонстрация перед городской ратушей, и был передан адрес. Но после этого сторонники Гервега, а также и Бакунина, составили колонны немецких ремесленников для вторжения в Германию и провозглашения там республики. Маркс и Союз коммунистов, осуждая путчистский характер этого предприятия, компрометирующего революционную партию, с самого начала отказались от этого плана, и, хотя отдельные путчистские элементы и были в среде Союза коммунистов, все же решено было отправлять членов союза на родину поодиночке, чтобы руководить на местах движением. Гервегу, по заявлению его жены [1], этот раскол был весьма неприятен, так как он «причислял себя к крайней социальной партии», но не хотел, однако, опираться

[1] См. Zur Geschichte der deutschen demokratischen Legion aus Paris. Von einer Hochverräterin. Grünberg. 1849.

на какую-нибудь определенную догму. Он очень старался привлечь Маркса к своим планам, но тщетно. В письме от 16 марта 1838 г. Маркс сообщает Энгельсу: «Борнштедт и Гервег ведут себя, как прохвосты. Они основали здесь черно-красно-золотой союз против нас. Первый будет сегодня исключен из Союза».

Когда Венедей, вернувшись в Германию, стал писать во все реакционные, демократические и т. д. газеты о добровольческом отряде Гервега, он называл Маркса адъютантом Гервега и Борнштедта, заявляя, что Маркс хотел привлечь его при отъезде из Парижа к ответственности за то, что он нападал на планы Гервега.

Эти клеветнические выпады Венедея против Маркса нашли благоприятный отклик у реакционеров и мещанства и смутили друзей Маркса в Германии. И в самый разгар революции в Берлине один из вернейших последователей Маркса, Роланд Даниэльс в Кельне, пишет ему: «Господин Венедей все время старается представить тебя в «Кельнской газете» как адъютанта Борнштедта и с сожалением говорит о твоем ослеплении. Дай ты, наконец, пощечину этому скверному малому». Маркс немедленно прислал ответ в письме Женни Маркс в Вейдемейеру 23 марта 1848 г. для опубликования во всех доступных ему газетах: «Мой муж, — пишет жена Маркса, — снова погруженный в работу и беготню здесь, в гигантском городе, просит меня передать вам, чтобы вы объявили в «Вестфальском пароходе», что они, как это более подробно знает здесь г-н Люнинг, основали здесь много немецких обществ, но что Немецкий рабочий клуб, во главе которого стоят немцы из Лондона — Шаппер, Бауэр, Молль, — и немцы из Брюсселя — Маркс, Вольф, Энгельс, Валлау, Борн (непосредственно сообщающиеся также через Гарни и Джонса с чартистами в Англии), не имеет ничего общего с немецкой демократической ассоциацией под руководством Бернштейна, Борнштедта, Гервега, Фолька, Дейблера и т. д., — обществом, которое подняло черно-красно-золотое знамя, говорит об отце Блюхере и обучается посекционно прусскими отставными офицерами. В высшей степени необходимо отмежеваться пред лицом Франции и Германии от этого общества, так как оно срамит немцев...»

Когда слухи о приготовлении отряда к нападению на Германию дошли до Кельна, Андрей Готтшальк, антимарксистский вождь Кельнского рабочего союза во время революции 1848 — 1849 гг., счел своим настоятельным долгом отговорить своих друзей в Париже от этого предприятия. В своем письме к Гессу от 26 марта 1848 г. он пишет: «Я советую тебе воздержаться от всякого участия в гервеговском плане нашествия, так как полагаю, что ты не вынесешь трудностей похода; я вообще отговариваю от этого предприятия, ибо слово «республика» совершенно непопулярно и пролетариат, по крайней мере здесь, недостаточно силен, чтобы взять на себя управление...» (Вспомним, как совсем

иначе говорил Готтшальк с Марксом!) «Ты не имеешь понятия о страхе, питаемом нашими буржуа перед словом «республика»; оно для них равнозначуще грабежу, убийству, нападению русских, и ваш легион поносили бы как банду поджигателей до такой степени, что только немного пролетариев влилось бы для усиления в ваши ряды».

Когда сообщение о непричастности Маркса к планам Гервега и предостережение от участия в деятельности Немецкого демократического общества появились в немецкой печати, комитет во главе с Гервегом в своем заседании от 31 марта постановил послать 1 апреля делегацию на квартиру к Марксу, чтобы узнать от него, кто является автором этой статьи. 7 часов вечера было положенным сроком, до которого ожидалось категорическое заявление; на основании его Немецкое демократическое общество решило предпринять всяческие шаги, необходимые в «интересах истины и своей чести». На этот «ультиматум» Союз коммунистов, в частности Маркс и Энгельс, ответил Борнштедту в тот же день, что 1) Марксу и в голову не приходит давать кому бы то ни было объяснения по поводу какой бы то ни было немецкой газетной статьи; 2) Марксу и в голову не приходит давать объяснения комитету или депутации Немецкого демократического общества, с которым он не имеет никакого дела; 3) если господа Борнштедт и Гервег требуют объяснения лично, а не как члены какого бы то ни было комитета или какого бы то ни было общества, то г-ну Борнштедту говорили уже однажды частным образом и однажды публично, к кому они должны адресоваться.

История и плачевный исход похода волонтерского отряда Герверга известны [1]. Скомпрометированный и озлобленный, он вернулся в Париж. Его удельный вес в революции был ничтожен. Почти все печатные органы, в которых он выступал, были органы антимарксистские: так, он опубликовал незначительные политические стихи в журнале «Freiheit, Arbeit», органе антимарксистского рабочего союза в Кельне, под редакцией Готтшалька, затем в «Mannheimer Abendzeitung» Фребеля, в «Deutsche Reiebstagszeitung» Роберта Блюма и др. Не брезгал он даже дружеской перепиской с А. Руге и регулярно сотрудничал в его газете «Reform» [2] Из писем Готтшалька к Гервегу в начале 1849 г. видно, как его старались во-всю использовать в агитации против «Новой рейнской газеты», когда последняя своей статьей о плен-

[1] Кроме названной брошюры жены Гервега см. брошюру Fr. Lipp, Georg Herweghs viertägige Irr- und Wanderfahrt mit der Pariser deutsch-demokratischen Legion... Stuttgart. 1850.

[2] Еще в письме к жене от 26 октября 1847 г. он характеризует Руге словами: „Этот Руге делается бессильнее по мере того как делается подлее, и банда льстецов, которую он организовал, вполне равна ему по бесчестию и глупости. Он погружается в болото тщеславия: даже в „Молодой Германии“ я не натыкался на такие плоские, бесформенные и бесталанные вещи, как те, что за последние месяцы выпустили в свет он и его товарищи“ (1848, стр. 33).

ных добровольного отряда Гервега, о которых он никогда не заботился, выступила против него. Готтшальк, не менее резко выступавший в марте 1848 г. против авантюристских планов Гервега, считал теперь, тем не менее, удобным момент, чтобы использовать озлобленного поэта в своих интригах против Маркса и «Новой рейнской газеты». (Письмо Готтшалька к Гервегу от 1 мая 1829 г.) Гервег стал своего рода центром парижских интриг против Маркса, особенно в начале 1849 г.[1] С этого времени в корреспонденции друзей из Союза коммунистов Гервег нередко называется презрительно «швабской фиалочкой» и вообще считается врагом партии рабочего класса.

В июле 1849 г. Гервег переехал из Парижа в Женеву. Начинается долгий период эмиграции в Швейцарии, куда после последних поражений революции в Бадене и Пфальце направились демократические и радикальные беженцы, чтобы отсюда разбрестись по всем частям света. Гервег жил все эти годы в Швейцарии; это был период полного затишья его поэтического творчества.

Из этого летаргического состояния взялся его вывести Лассаль, который очень стремился привлечь на свою сторону старого политического певца и использовать его для своей агитации. Впервые Гервег познакомился с Лассалем зимой 1845—46 г. у Гейне, который представил молодого Лассаля Гервегу, как «Мирабо нашего времени». С 1846 г. они не виделись. И только в 1860 г. оба опять встретились при посредстве Людмилы Ассинг в Цюрихе и с этого момента состояли в дружеской переписке до самой смерти агитатора[2]. Первое более значительное стихотворение написано им лишь в 1862 г. по поводу борьбы Гарибальди против Рима (битва при Аспромонте). Лассаль поместил стихи в газету „Berliner Reform“ и снабдил их примечаниями, в которых указывает, что в этом стихотворении «день Аспромонте разомкнул так долго скованные уста одного немецкого поэта...» «В действительности «железный жаворонок» воспарил снова, и прозвучала стальная, потрясающая песнь, которую мы причисляем к лучшим творениям знаменитого поэта». Такая похвала была, конечно, очень сильно преувеличена. Но Лассалю во что бы то ни стало хотелось иметь политического поэта для созданного им нового движения. В следующем году Гервег согласился сделаться уполномоченным основанного Лассалем Всеобщего немецкого рабочего союза в Швейцарии. Но на самом деле он ничего не смыслил в идеалах нового рабочего движения, оставаясь таким же либерально-радикальным, индивидуалисти-

[1] Э. Дронке, один из редакторов газеты, бывший тогда в эмиграции в Париже, сообщает, например, Энгельсу в одном письме (март 1849 г.): „Вообще производит впечатление, что целая банда молодцов, имеющих сношение с Гервегом, плетет организованные интриги против газеты“.

[2] См. „Ferdinand Lassalles Briefe an Georg Herwegh. Nebst Briefen der Gräfin Sophie Hatzfeldt an Frau Emma, herwegh“, hrsg. von Marcel Herwegh. Zürich. 1896.

чески-анархистским интеллигентом, каким он был и раньше. Он даже пальцем не шевельнул для пропаганды идей Союза, официальным представителем которого он являлся. И когда ему нужно было в этом же году явиться делегатом Союза на одном швейцарском рабочем конгрессе, он, несмотря на все просьбы Лассаля и лейпцигского центрального комитета Союза, наотрез отказался. Он находил, что не дело поэта поддерживать современное рабочее движение, что право и долг поэта, независимо от политическо-экономических споров, всегда становиться на сторону обиженных и обездоленных, все равно, кого бы они ни приветствовали, — Лассаля или Шульце-Делича, т. е. в сущности борьба рабочего класса с буржуазией для него осталась совершенно непонятной. Лассаль же советовал ему оставить абстрактную политическую поэзию и перейти на конкретно-политическую тематику, но Гервег наотрез отказался. Казалось бы, что после такого отпора Гервега у Лассаля должны были открыться глаза. Но Лассаль все же смог использовать имя поэта для целей Союза. Дело в том, что он обратился к Фрейлигграту в Лондоне с просьбой написать для нового рабочего движения новый рабочий гимн. Но Фрейлигграт, с одной стороны, очень мало понимал сущность новых организационных форм немецкого пролетариата, с другой же стороны, знал, что Лассаль хочет использовать этот гимн в своих личных целях, и после беседы с Марксом отказался от этого предложения Лассаля. Маркс об этом сообщает в письме к Энгельсу от 15 августа 1863 г.: «Лассаль все еще никак не может отказаться от своей идеи — быть воспетым Фрейлигратом, хотя последний и не думает об этом. Он опять обратился по этому поводу через своего лейпцигского «наместника» к Фрейлигграту, указывая ему на добрый пример Г. Гервега. Если бы он знал, как мы с Фрейлигратом смеялись над этим новым покушением!»

Лассаль еще раньше обратился в письме от 1 апреля 1863 г. с этой просьбой к Гервегу; он говорит: «Итак вы не можете участвовать в рабочем Союзе в Цюрихе. Хорошо! Но так как вы пишете, дорогой, что вы отдаете себя безусловно в мое распоряжение во всем, что для вас возможно, то вот вам задание, которое для вас очень возможно. Я прошу дать мне поскорее одушевленное и одушевляющее стихотворение о выступлении рабочего класса в Лейпциге и т. д. Пошлите его немедленно д-ру Отто Даммеру в Лейпциг... Он немедленно отпечатает его во многих тысячах экземпляров и распространит среди рабочих. На этот раз я уже не считаю без хозяина! Подобное стихотворение, написанное вами с вашими мастерством, окажет великолепное влияние». С этого времени Лассаль после обещания Гервега написать не давал ему покоя, в каждом письме твердил о нем. Так в письме от 8 октября 1863 г. он опять пишет: «Как себе это представляю, стихотворение будет стремительно разослано с цирку-

ярным письмом и принято в качестве союзного гимна во всей ермании, с тем чтобы каждое заседание обязательно начиналось го исполнением». Наконец в начале ноября Гервег отправил известный «Союзный гимн», который был переложен на музыку ансом фон-Бюловым и циркуляром ЦК Всеобщего немецкого абочего союза от 11 ноября 1863 г. разослан по всем отделениям Союза. Три последних строфы этого гимна гласят:

Mann der Arbeit aufgewacht!
Und erkenne Deine Macht!
Alle Räder stehen still,
Wenn Dein starker Arm es will.

Deiner Dränger Schar erblasst,
Wenn, Du, müde Deiner Last,
In die Ecke lehnst den Pflug,
Wenn Du rufst: Es ist genug!

Brecht das Doppeljoch entzwei!
Brecht die Not der Sklaverei!
Brecht die Sklaverei der Not!
Brot ist Freiheit, Freiheit Brot!

Этот гимн выражает осознание пролетариатом своей исторической миссии и, главное, своей собственной силы. Правда, эти ысли высказывались уже в более совершенной форме Фрейграто м и Веертом еще в 1846 г., да и самый гимн Гервега по орме несамостоятелен, а является лишь подражанием известной песне Шелли к британцам. Но все же гимн этот служил марельезой для немецкого рабочего класса в течение нескольких есятилетий, пока в 1880 гг. его не сменили более легкие и звучые строфы Аудорфа и Моста.

Гервегу еще раз пришлось в 1860-х гг. столкнуться с Марксом и Энгельсом. Когда после смерти Лассаля И.-Б. Швейцер снова л первую крупную газету «Социал-демократ», вначале 1865 г.) ему удалось привлечь к сотрудничеству Либкнехта, Маркса, Энгельса, Гесса, Гервега и Рюстова. Но заигрывание Бисмарком и феодальной реакцией и другие тактические шибки Швейцера вскоре вынудили Маркса и Энгельса выйти з числа сотрудников газеты. Примеру Маркса и Энгельса последовали Гервег и Рюстов, хотя и из других соображений. Кроме русского направления газеты, Гервегу особенно не понравились выступления Швейцера во Всеобщем немецком рабочем оюзе против графини Гатцфельд; он считал, что распри в Союе и вообще то направление, которое получило немецкое рабочее вижение после смерти Лассаля, в корне ошибочны. Он так же ало понимал, что за фракционной борьбой в рабочем движении 870—1880 гг. скрываются различные взгляды на сущность теории тактики освободительной борьбы пролетариата, как не понимал торического значения пролетарской организации Союза коммунистов и «Коммунистического манифеста» в 1840-х гг. Но уход ервега из «Социал-демократа» расценивался многими как совер-

шонный под влиянием Маркса. И поэтому он в своем заявлении от 29 марта 1865 г. считает необходимым изложить свое мнение о Марксе. «Что касается Карла Маркса, — пишет он, — то я открыто признаю, что я, во всяком случае и несмотря на все тявканье, считаю его самым выдающимся политико-экономом, на авторитет которого особенно энергично ссылался Лассаль. Но я, однако, уже много лет не входил ни в какое соприкосновение с Марксом, что он, может быть, охотно засвидетельствует, несмотря на воздвигнутую между нами в Гамбурге «виселицу». Рюстов и я подали наши заявления без того, чтобы кто-нибудь в мире «оказал на нас влияние», и заявление Маркса и Энгельса послужило для нас только внешним поводом, которому не предшествовало никакое соглашение с кем бы то ни было».

Ни Маркс, ни Гервег, насколько нам известно, не встречались после этого и не высказывались друг о друге. В германской социал-демократии Гервег не пользовался славой, как Гейне и Фрейлиграт; наоборот, особенно Либкнехт, которому приходилось еще непосредственно бороться с поэтом в 1860 гг., нередко называет его «выгоревшей связкой соломы». Это отрицательное отношение к Гервегу перешло и к Рингу; и таким образом создалась определенная легенда, что Фрейлиграт, мол, остался верен хотя бы идеалам революции 1848 г. и относился отрицательно к бисмарковской империи, а Гервег, вот, отошел от всего. На самом деле было наоборот: Фрейлиграт примирился с некоторыми оговорками с бисмарковской империей, между тем как Гервег оставался до конца жизни непримиримым врагом Бисмарка [1]. Но как воззрения Фрейлиграта, так и стремления Гервега в это время стояли далеко от пролетарского движения. И вообще после выхода из редакции «Социал-демократа» он удалился от актуальной политической жизни, и когда его старый друг Бакунин в 1865 г. обратился к нему с просьбой «написать четкую программу партии, которая ясно для народа разъясняла бы ее принципы», Гервег от этого предложения отказался [2]. Как поэт — если не считать отдельных стихов — он давным-давно умер, и когда в 1876 г. наступила его физическая смерть, закончилась жизнь, в которой, по меткому замечанию Меринга, «не было знойного лета и богатой плодами осени, даже согревающего в зимнюю пору огня очага. Была лишь короткая лучистая весна».

---

[1] См. особенно его стихотворение в честь 25-летия революции 1848 г. в 1873 г., которое принадлежит, наравне с его рабочим гимном, к лучшему из того, что он создал в 1860—1870 гг.

[2] Сборник „1848...“, стр. 8.

Ю. Данилин

ЛИТЕРАТУРА ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ[1]

II. КОНТРРЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА. ПАМФЛЕТИСТЫ. БУРЖУАЗНАЯ РЕАКЦИЯ

Наметившееся в 20-х годах разделение литературы на реакционную (главным образом дворянскую) и революционно-настроенную (главным образом мелкобуржуазную) только углубляется в эпоху Июльской революции. И в то время как поэты разных групп мелкой буржуазии и пролетариата (групп, менявшихся с течением времени) восторженно, пылко приветствуют революцию и шаг за шагом откликаются на все — мельчайшие порою — последующие события социально-политической жизни первых лет июльской монархии, дворянская литература попрежнему с новым основанием, с еще большим отчаянием обращается к жанру исторического романа, обычно насыщенного контрреволюционным содержанием, и робко пытается провести на сцену не менее реакционные пьесы, почти всегда не имеющие успеха.

Карл X, шеф ультра-роялистов, был чрезвычайно популярен среди дворянства, которому он выплатил при помощи «конверсии», — к чему не смел прибегнуть Людовик XVIII, — миллиард франков в возмещение понесенных эмигрантами убытков от революции. Понятно, что дворянство не могло не принять с враждебной сокрушенностью буржуазную Июльскую революцию, свергнувшую династию и оттеснявшую дворянство с арены социальной жизни. И пока мелкобуржуазные писатели принимали участие в уличных боях, Альфред де-Виньи, сидя дома, выжидал, чтобы король Карл X появился на белом коне, как былые французские короли, на улицах Парижа и отечески призвал к порядку своих добрых парижан; в этом случае Виньи рассчитывал присоединиться к нему в качестве верноподданного дворянина и бывшего гвардейского офицера. Но Карл X отнюдь не жаждал явиться пред лицо восставшего народа, и Виньи с горечью заносил в свой дневник:

«Четверг, 29 июля. Они не приходят в Париж, а за них умирают! О, раса Стюартов!

Пятница, 30-го. Ни один принц не показался. Бедные храбрецы гвардии оставлены в продолжение двух суток без распоряжений, без хлеба, всеми преданы и все еще сражаются...

[1] См. начало в предыдущей книге журнала (стр. 28—58).

Суббота 31-го. Я навсегда покончил со стеснительными политическими суевериями».

Последней фразе Виньи верить, разумеется, нельзя, ибо вся дальнейшая его деятельность является не чем иным, как жреческим служением этим старым дворянским «политическим суевериям», растроганным оплакиванием их исторической гибели. Таково же поведение и всех прочих писателей дворянства. Виконт д'Арленкур преданно провожает до границы спасающуюся семью Карла X, заставляя вспомнить о своем отце, который в эпоху Великой французской революции продал свои владения за четыре миллиона франков, чтобы бежать за границу с семьей, но затем, узнав о материальных затруднениях семьи Людовика XVI, в свою очередь помышлявшей о бегстве, верноподданнически отдал принцам эти четыре миллиона, а сам сложил голову на гильотине. Ламартин и Жюль де-Рессегье отказываются служить июльской монархии, а для молодого Жюля де-Сен-Феликса революция закрывает дорогу к тому «положению», которое ему обещали прежние связи [1]. Жюль де-Рессегье навещает в тюрьме бывшего министра Пейронне, смерти которого требует революционный народ, а затем, подобно Ламартину и Жюлю де-Сен-Феликсу, уезжает из опротивевшего ему Парижа [2]. Защищать публично министров Карла X осмеливается один Эдуард д'Англемон, выпустивший в декабре 1830 года стихотворную брошюру «Восемнадцатое октября» с подзаголовком «Парижскому народу», где он воспевает твердость генерала Домесниля, отказавшегося выдать бывших министров разъяренной толпе, жаждавшей их смерти [3]. За исключением этой брошюры, дворянская литература не дала в 1830 году других непосредственных откликов на революцию. Это понятно. Рождение новой буржуазной действительности было для дворянства в этот момент только крушением его собственной действительности, при которой дворянство являлось социальным гегемоном. Класс находился в смятении, под ним тряслась почва, и литературно отозваться на новую действительность он еще не успел. Дворянская литература оживает лишь в 1831 году. Оплакав крушение своего классового величия, она старается теперь найти форму отношения к буржуазной действительности. Для 1831 года эта форма — презрительное игнорирование последней. В своих исторических романах и исторических драмах дворянские писатели уходят к своему классовому прошлому (к изображению буржуазного прошлого они еще не приступают), заявляют о легитимной верности низложенному королю и об отрицательном отношении ко всякого рода революциям, государственным переворотам и цареубийствам. Виконт д'Арленкур издает роман «Мятежники при Карле V», пытаясь убедить своих читателей, что вос-

[1] Jules Marsan, La bataille romantique, 1-e série, Paris, 1912, p. 250.
[2] Paul Lafond, L'aube romantique, Paris 1910, p. 19.
[3] Eugène Asse, Les petits romantiques, Paris, 1900, p. 265-6.

стания против законных королей никогда не ведут к благу народа. Эдуард д'Англемон ставит пьесу «Павел Первый», где, обращаясь к русской истории, с прискорбием разрабатывает одиозный сюжет цареубийства; в 1832 году д'Англемон напишет подобную же драму «Герцог Энгиенский», где предаст осуждению Наполеона за убийство этого герцога, одного из видных деятелей контрреволюционной эмиграции. Легитимные убеждения в литературе продолжают итти об руку с легитимизмом в жизни. Виконт д'Арленкур не раз ездит в Англию уверять в своей преданности Карла X, живущего в замке Голируд; Шатобриан садится в тюрьму за участие, — хотя бы платоническое, — в легитимистском контрреволюционном заговоре герцогини Беррийской. В том же 1831 году Альфред де-Виньи без успеха ставит драму «Маршальша д'Анкр», где в образе Леоноры Галиган поклоняется памяти тех сильных людей прошлого, которые были бы так нужны его поверженному классу в настоящем. Поэт де-Бошен, восхищавшийся в конце 20-х годов Наполеоном, несмотря на свой религиозный роялизм, резко стоит теперь на защите легитимной монархии и обрушивается на Виктора Гюго за его драму «Король забавляется», укоряя Гюго в ренегатстве, указывая, что от него отвернулось небо и что он «дает пощечину Франции, пачкая грязью плащ Франциска Первого»[1].

Наиболее четкую позицию в дворянской литературе последующих лет занимают Виньи и д'Арленкур. На их примере мы видим различные фазы, проходимые дворянской литературой в ее отношении к буржуазной действительности. В 1832 году Виньи выпускает роман «Стелло», где, как пишет В. М. Фриче, «проводится мысль (на исторических примерах), что положение поэта безнадежно при каком угодно строе, при каком угодно политическом режиме: при самодержавии (поэт Жильбер, повесившийся, эпоха Людовика XV) и конституционной монархии (Чаттертон, покончивший с собой) и под сенью народоправства (А. Шенье, казненный якобинцами)». Таким образом Виньи приходит в этом году к некоторому универсальному разочарованию. Дворянство, беспомощно констатирующее победу буржуазной действительности и свой собственный разгром, пытается своеобразно утешиться тою мыслью, что ему, после гибели феодализма, вообще уже хорошо не жилось: дворянско-придворная действительность середины XVIII века, буржуазная английская действительность конца XVIII века, мелкобуржуазная якобинская революция — все это были эпохи, когда гибли не только поэты, но и последние могикане феодализма. Усугубляя этими экскурсами в прошлое горечь своего раздавленного настоящего, дворянство накапливало желчь для дальнейшей своей деятельности.

[1] В драме „Король забавляется“ король Франциск I был изображен бессердечным самодуром и эгоистичным, сластолюбивым юбочником. Была дана также отрицательная характеристика придворному дворянству.

Если в «Стелло» и нет еще прямых высказываний по адресу буржуазной современности, а буржуазное или мелкобуржуазное прошлое осуждается автором наравне с придворно-дворянским прошлым, то д'Арленкур начинает уже переходить к прямому нападению на июльскую монархию. В 1832 году Франция пережила эпидемию холеры, в результате которой погибло около 120 000 человек. Контрреволюционный мистик д'Арленкур не замедлил увидеть в этой эпидемии свидетельство гнева небес за политические заблуждения французов. И он поспешил выпустить в 1833 году агитационный исторический роман-памфлет «Живодеры, или узурпация и чума», где предлагал публике поразмыслить над тем обстоятельством, что каждый раз, как происходила узурпация королевской власти, разъяренное небо насылало на людей чуму или моровую язву. В предисловии к роману д'Арленкур сообщает, что ему попались под руки старые хроники и из раздумий над ними родился роман. «Я читал и размышлял: в моих старых хрониках я увидел великий народ, павший в последний ряд наций за то, что он нечаянно вообразил, что сможет извлечь наслаждения из бунта и благодеяния из свободы, что он сделает преступления доблестью и что развалины превратятся в богатство. Так было накануне 1418 года. Затем я увидел узурпацию, выставленную на общий позор, влачащую свой пурпур и свое бесчестие, сваливаясь из пропасти в пропасть. Я увидел, как небо, справедливо разъяренное, тяжело занесло свою мстящую руку над виновниками беспорядка. Я видел чуму, опустошавшую Париж, я видел грабителей, пораженных анафемой, согнувшихся под бременем угрызений совести... И я решил тогда описать злосчастия XV века, чтобы послужить разъяснением, кому потребуется».

В следующих своих романах д'Арленкур выходит уже за пределы изображения дворянской действительности для нападения на прошлое буржуазии. В 1834 г. он издает роман «Король-пивовар», где ведет рассказ о Фландрии XIV века, которая пыталась при посредстве буржуазного восстания освободиться от ига Франции и превратиться в самостоятельное государство. Само собой разумеется, что предводитель восставших, Жак д'Артевель, изображен д'Арленкуром в самых мрачных и отталкивающих красках, в то время как французский принц, владетель Фландрии, «очаровывает своею свежестью и грацией», по словам одного легитимистского критика 40-х годов.

Такие процессы, как переход к прямому нападению на июльскую монархию и на прошлое буржуазного класса, совершались у д'Арленкура, как идеолога ультра-роялистов, быстрее и раньше, чем у других представителей контрреволюционной дворянской литературы, связанных с иными слоями дворянства. Виньи пришел к позициям Арленкура лишь в 1835 году. В этом году он печатает повесть «Капитан Рено, или камышевая тросточка» и ста-

вит драму «Чаттертон». В «Капитане Рено» Виньи дает, наконец, прямой отклик дворянской литературы на «три славных дня». Если, обращаясь к произведениям поэтов Июльской революции, читатель находился на стороне восставших, то в новелле дворянского писателя он попадает в лагерь тех, кому поручено подавлять революцию — в лагерь капитана Рено и его солдат. Дворянский писатель не жалеет красок, чтобы изобразить капитана Рено благороднейшим рыцарем и христианином, а его солдат седоусыми славными ветеранами, трогательно обожающими своего начальника. Отряд торжественно шествует, разрушая баррикады и — как уверяет Виньи — почти не встречая сопротивления. Но вот, когда усталые солдаты останавливаются на отдых, к капитану Рено подходит какой-то мальчуган, вытаскивает из-за пазухи тяжелый седельный пистолет и, держа его обеими руками, стреляет в капитана. Капитан Рено ранен и впоследствии умирает от этой раны. Кто же такой этот мальчуган? Дадим слово добродетельному капитану: «Бедный мальчик! Он встретил двух людей, которые дали ему выпить водки, дали денег и послали выстрелить в меня из пистолета... Я вас уверяю, что этот мальчик очень мягок и мил; он читает и пишет уже довольно сносно. Он из воспитательного дома... Он проявляет наклонность к математике; из него может что-нибудь выйти». Подразумевается: выйти что-либо лучшее, чем тот «негодяй», каким маленького Жана сделала революция. Так дворянский писатель вопиет о том, что в революцию гибнут все лучшие люди, все хорошее в человеке, и старается представить революцию в образе трусости взрослых подлецов, подсылающих полупьяного мальчишку выстрелить из пистолета в благородного и доблестного офицера.

Драма «Чаттертон» является переработкой одного из эпизодов «Стелло». Чрезвычайно характерно, что в 1835 году Виньи выбрал именно эпизод с Чаттертоном, гибнущим в установившемся буржуазном строе, а не с Жильбером и не с А. Шенье. Чаттертон, этот поэт, это существо утонченнейшего духовного строя, пришедший в мир «читать по звездам путь, указуемый перстами божества», — умирает среди тупых и грубых буржуа, денежных мешков, оскорбляющих его предложением бросить поэзию и определиться лучше в лакеи, когда он ищет помощи в борьбе с голодом. Постановка «Чаттертона» имела бешеный успех не потому, что ей аплодировали несчастливцы романтической поэзии, но потому, что за условностью имен, эпохи и декораций, Виньи резко бичевал финансовую буржуазию июльской монархии, объединяясь в протесте своего класса с остальным фронтом оппозиционных общественных групп.

Но само собой разумеется, что, если дворянство иногда объединялось с мелкою буржуазией в общем походе против финансовой буржуазии — причем легитимисты не раз даже голосовали за республику (зато республиканцы не голосовали за

Если в «Стелло» и нет еще прямых высказываний по адресу буржуазной современности, а буржуазное или мелкобуржуазное прошлое осуждается автором наравне с придворно-дворянским прошлым, то д'Арленкур начинает уже переходить к прямому нападению на июльскую монархию. В 1832 году Франция пережила эпидемию холеры, в результате которой погибло около 120 000 человек. Контрреволюционный мистик д'Арленкур не замедлил увидеть в этой эпидемии свидетельство гнева небес за политические заблуждения французов. И он поспешил выпустить в 1833 году агитационный исторический роман-памфлет «Живодеры, или узурпация и чума», где предлагал публике поразмыслить над тем обстоятельством, что каждый раз, как происходила узурпация королевской власти, разъяренное небо насылало на людей чуму или моровую язву. В предисловии к роману д'Арленкур сообщает, что ему попались под руки старые хроники и из раздумий над ними родился роман. «Я читал и размышлял: в моих старых хрониках я увидел великий народ, павший в последний ряд наций за то, что он нечаянно вообразил, что сможет извлечь наслаждения из бунта и благодеяния из свободы, что он сделает преступления доблестью и что развалины превратятся в богатство. Так было накануне 1418 года. Затем я увидел узурпацию, выставленную на общий позор, влачащую свой пурпур и свое бесчестие, сваливаясь из пропасти в пропасть. Я увидел, как небо, справедливо разъяренное, тяжело занесло свою мстящую руку над виновниками беспорядка. Я видел чуму, опустошавшую Париж, я видел грабителей, пораженных анафемой, согнувшихся под бременем угрызений совести... И я решил тогда описать злосчастия XV века, чтобы послужить разъяснением, кому потребуется».

В следующих своих романах д'Арленкур выходит уже за пределы изображения дворянской действительности для нападения на прошлое буржуазии. В 1834 г. он издает роман «Король-пивовар», где ведет рассказ о Фландрии XIV века, которая пыталась при посредстве буржуазного восстания освободиться от ига Франции и превратиться в самостоятельное государство. Само собой разумеется, что предводитель восставших, Жак д'Артевель, изображен д'Арленкуром в самых мрачных и отталкивающих красках, в то время как французский принц, владетель Фландрии, «очаровывает своею свежестью и грацией», по словам одного легитимистского критика 40-х годов.

Такие процессы, как переход к прямому нападению на июльскую монархию и на прошлое буржуазного класса, совершались у д'Арленкура, как идеолога ультра-роялистов, быстрее и раньше, чем у других представителей контрреволюционной дворянской литературы, связанных с иными слоями дворянства. Виньи пришел к позициям Арленкура лишь в 1835 году. В этом году он печатает повесть «Капитан Рено, или камышевая тросточка» и ста-

вит драму «Чаттертон». В «Капитане Рено» Виньи дает, наконец, прямой отклик дворянской литературы на «три славных дня». Если, обращаясь к произведениям поэтов Июльской революции, читатель находился на стороне восставших, то в новелле дворянского писателя он попадает в лагерь тех, кому поручено подавлять революцию — в лагерь капитана Рено и его солдат. Дворянский писатель не жалеет красок, чтобы изобразить капитана Рено благороднейшим рыцарем и христианином, а его солдат седоусыми славными ветеранами, трогательно обожающими своего начальника. Отряд торжественно шествует, разрушая баррикады и — как уверяет Виньи — почти не встречая сопротивления. Но вот, когда усталые солдаты останавливаются на отдых, к капитану Рено подходит какой-то мальчуган, вытаскивает из-за пазухи тяжелый седельный пистолет и, держа его обеими руками, стреляет в капитана. Капитан Рено ранен и впоследствии умирает от этой раны. Кто же такой этот мальчуган? Дадим слово добродетельному капитану: «Бедный мальчик! Он встретил двух людей, которые дали ему выпить водки, дали денег и послали выстрелить в меня из пистолета... Я вас уверяю, что этот мальчик очень мягок и мил; он читает и пишет уже довольно сносно. Он из воспитательного дома... Он проявляет наклонность к математике; из него может что-нибудь выйти». Подразумевается: выйти что-либо лучшее, чем тот «негодяй», каким маленького Жана сделала революция. Так дворянский писатель вопиет о том, что в революцию гибнут все лучшие люди, все хорошее в человеке, и старается представить революцию в образе трусости взрослых подлецов, подсылающих полупьяного мальчишку выстрелить из пистолета в благородного и доблестного офицера.

Драма «Чаттертон» является переработкой одного из эпизодов «Стелло». Чрезвычайно характерно, что в 1835 году Виньи выбрал именно эпизод с Чаттертоном, гибнущим в установившемся буржуазном строе, а не с Жильбером и не с А. Шенье. Чаттертон, этот поэт, это существо утонченнейшего духовного строя, пришедший в мир «читать по звездам путь, указуемый перстами божества», — умирает среди тупых и грубых буржуа, денежных мешков, оскорбляющих его предложением бросить поэзию и определиться лучше в лакеи, когда он ищет помощи в борьбе с голодом. Постановка «Чаттертона» имела бешеный успех не потому, что ей аплодировали несчастливцы романтической поэзии, но потому, что за условностью имен, эпохи и декораций, Виньи резко бичевал финансовую буржуазию июльской монархии, объединяясь в протесте своего класса с остальным фронтом оппозиционных общественных групп.

Но само собой разумеется, что, если дворянство иногда объединялось с мелкою буржуазией в общем походе против финансовой буржуазии — причем легитимисты не раз даже голосовали за республику (зато республиканцы не голосовали за

Генриха V), — это не мешало дворянству и мелкой буржуазии ненавидеть друг друга и друг с другом бороться. Последнее ярко сказалось на примере битвы дворянских и мелкобуржуазных писателей за образ «мальчика на баррикаде», — образ, возникающий в мировой литературе в начале 30-х гг. Этот мальчик (мы уже упомянули о нем, говоря о Виньи) впервые появился на картине Делакруа «Эпизод из июльских дней», и в образе его для мелкобуржуазного художника запечатлелась вся поэзия, весь пафос баррикадной борьбы. Образ мальчика тотчас же перекочевал в литературу; мы встречаем его, например, в новелле Фредерика Сулье «Ночь с 28 на 29 июля». В конце новеллы, где идет речь о взятии Тюильрийского дворца, Сулье зарисовывает одного из дворцовых защитников, пажа, разряжающего свое ружье в мятежную толпу. «В эту минуту некий мальчик, один из тех героических детей, которые стяжали столько славы своим отцам в истории этих благородных дней, бросился сбоку на пажа. Но последний имел время зарядить ружье, мальчик был еще в тридцати шагах от него, приклад уже уперся в плечо; но вдруг паж покачнулся, уронил свое оружие и упал лицом вперед, как молодое деревцо, подрубленное на корню. Я убил его своим последним выстрелом».

Но если мелкобуржуазные живописцы и писатели поэтизировали мальчика на баррикаде, то, конечно, совсем не так относились к этому мальчику писатели дворянские. Ведь Июльская революция была прежде всего антидворянской. В новелле «Капитан Рено, или камышевая тросточка» Альфред де-Виньи изображает этого мальчика как гнусное отродье парижской мостовой. «Мне было унизительно видеть, — пишет он, — что для смерти человека, который столько видел и столько страдал (капитана Рено.—Ю. Д.), чья грудь, испытанная в огне и холоде, касавшаяся до штыка и стали, сделалась как бронза после двадцати войн и десяти ран, что для смерти этого человека нужно было всего только нападение одной из тех лягушек парижских канав, которая носит имя гамэна!» Так шла в 30-х гг. борьба за наиболее убеждающее социальное истолкование писателями разных классов популярного образа мальчика-революционера. Но поскольку один из этих классов, дворянство, был классом сбитым с позиции, бессильным, уходившим, и поскольку другой класс, мелкая буржуазия, был относительно дворянства классом передовым, молодым, полным сил, — в результате победило именно то истолкование этого образа, которое дали Делакруа и Сулье. Позднее, в «Истории одного преступления», Гюго, говоря о гамэнах Парижа, восторженно назовет их «храбрыми, как львы», а в «Отверженных» даст прославленный образ гамэна Гавроша.

В предыдущей главе мы старались развернуть картину революционной песни 1830—35 гг., творцами которой являлись различные группы мелкой буржуазии (главным образом, бедней-

шие) и ее интеллигенции и некоторые слои пролетариата. Читатель ознакомился с контрреволюционной дворянской литературой. Для полноты картины следует остановиться — в самых кратких чертах — на рассмотрении литературы более или менее экономически устойчивых групп мелкой буржуазии, приближавшихся к умеренному рантьеризму и обладавших крэном в сторону крупнобуржуазного лагеря. Литературе этих групп мелкой буржуазии и ее интеллигенции были свойственны в эпоху 1830—35 гг. (как и дворянской литературе, но уже с иным наполнением) жанры исторической драмы (главным образом) и исторического романа.

Мелкобуржуазная историческая драма с восторгом приветствовала Июльскую революцию. Уже в 1830 году вышли три драматических произведения в издательствах Буйана, Лефевра и Левассера, одинаково называвшиеся «Баррикады 1830 года»; одна из этих драм принадлежала перу Эмиля Дебро. В том же году вышла анонимная историческая драма «1830 год», одно из предвосхищений «Заговора императрицы», авторами этой драмы, повествовавшей о преступлениях и моральном разложении двора Карла X, были Элэр, Эймери и Анри де-Латуш. С особенным блеском проходит театральный 1831 год. Если Виньи и Эдуард д-Англемон ставили в этом году свои реакционные драмы, было все же ясно, что на сцене доминировал революционный репертуар во всех его оттенках. Революционно настроенные зрители наслаждались былыми пьесами Великой французской революции, выкопанными из архивной пыли и получавшими горячий прием. Появлялось много и новых драм из эпохи этой революции, как, например, драма Бонина «Девятое термидора, или смерть Робеспьера». Бонапартисты сходили с ума от пьесы «Шенбрюнн и святая Елена»; актер Гобер, имевший портретное сходство с Наполеоном, ежедневно вызывал бурю аплодисментов одним своим появлением. Еще до начала 1831 года появляется шесть пьес о Наполеоне, и сам Александр Дюма пишет панорамную патриотическую драму «Наполеон Бонапарт, или тридцать лет истории Франции». Бонапартисты и даже республиканцы оплакивают падение империи, обращая свои слезы в оружие против Реставрации и интервентов: вождь республиканцев Годфруа Кавеньяк пишет в 1831 году драму «Казацкая резня, сцены нашествия», а Мери издает драму «Преступление», рассказывая в ней о белом терроре в Марселе в 1815 г. Появляется также ряд антиклерикальных и негрофильских пьес, а также пьес на сюжет революционных движений в Ирландии, Польше, Греции и др. Наконец в том же 1831 году совершается постановка одной из крупнейших мелкобуржуазных романтических драм — «Марион де-Лорм» Гюго.

С 1832 года количество революционных драм, запечатленных непосредственным пафосом Июльской революции, заметно

уменьшается, и тут получается возможность определить характерные черты и степень революционности той романтической драмы, которая исходила из средних и правых групп мелкой буржуазии и ее интеллигенции. Эта драма была двояка. С одной стороны, в театре Гюго мы наблюдаем моральное обличение абсолютной монархии и дворянства (то, чему в советской литературе эквивалентно «революционное» изображение «разлагающейся буржуазии»), — ясное свидетельство того, что та группа мелкой буржуазии, от имени которой говорил Гюго, не желала критически вглядываться в социальную современность июльской монархии, не нападала на нее, мирилась с нею; у Гюго нет ни одной драмы с современным сюжетом. С другой стороны, в театре Дюма, наряду с «Нельской башней» и рядом исторических мелодрам, где проявляется та же псевдо-революционная критика отжившего, имеется и тенденция к моральному нападению на некоторые стороны буржуазной действительности. Так, в «Антони» Дюма резко критиковал мещанскую мораль, обрекающую внебрачного ребенка на положение парии, а в «Анжель», по примеру г-жи Ансело, посвятил себя защите женщины, как жертвы семьи и общества. При всей малозначительности этих тем, драмы Дюма, возникавшие в обстановке обостренных и все более накалявшихся социальных противоречий первого пятилетия июльской монархии, достигали огромной популярности, не зависевшей, однако, от замысла Дюма или от характера воззрений той группы мелкой буржуазии, рупором которой являлось его социально-робкое творчество: зрители-бунтари из низов мелкой буржуазии и пролетариата видели в его драме больше того, что в ней было, и для них Антони являлся уже не столько протестующим внебрачным ребенком, сколько тем общественным протестантом, тою жертвой торжествующей июльской буржуазии, какими были они сами. Если, таким образом, форма отношения к буржуазной действительности в романтической драме правых и средних групп мелкой буржуазии была формой сдержанного приятия этой действительности путем морального отрицания прошлого и моральной же критики деталей, частностей настоящего, то такое же отношение видим мы и в историческом романе этих групп. В «Соборе парижской богоматери» Гюго и в многочисленных исторических романах Сулье дело ограничивается резким моральным нападением на монархию, дворянство и духовенство былых времен. Связи этих писателей с современностью невелики и опять-таки касаются критики деталей: так Гюго · восстает против смертной казни («Последний день приговоренного к смерти»). Если Сулье восторженно описывает Июльскую революцию (новелла «Ночь с 28 на 29 июля»), то к широкому изображению современности Сулье перейдет позднее, в 1837 году, когда он выпустит морально-обличительный роман «Мемуары дьявола», первый роман-фельетон, стяжавший шумный успех.

Так откликались на Июльскую революцию литература дворянского класса и литература экономически-устойчивых слоев мелкой буржуазии и ее интеллигенции. Но у каждой из этих литератур форма ее отношения к буржуазной действительности была иная, и каждая литература пользовалась при этом излюбленными преобладающими жанрами, какими у дворянской литературы продолжал быть исторический роман, а у мелкобуржуазной литературы историческая и современная драма. Но дворянские писатели начинали уже пользоваться жанром исторической драмы, не в пример 20 годам, а мелкобуржуазные писатели боролись за захват исторического романа; эта старая борьба за освоение чужого жанра усложнялась теперь тем, что с 1830 года в литературу приходит новое поколение писателей в подавляющем большинстве представителей буржуазных классов.

Если романтизм в 20-х годах генетически являлся стилем дворянской литературы в период становления промышленного капитализма, то уже к концу 20 годов начали складываться элементы будущего мелкобуржуазного романтизма; в частности, мелкобуржуазная литература приступила к поискам некоторых своих новых жанров. Наряду с этим в конце 20-х годов мелкобуржуазный романтизм складывался и по линии антитезы тематике дворянского романтизма, очерняя королей, дворян и попов, пользовавшихся пиэтетом у дворянских писателей. Но в последнем случае этот мелкобуржуазный романтизм — каким мы видим его в первых драмах Гюго и Дюма — оказывался еще только бунтующим пленником романтизма дворянского: он не вышел из круга образов монархии и аристократии, хотя и давал им отрицательную оценку. Учитывая эту характерную особенность мелкобуржуазного романтизма 20 годов, мы можем понять заявление таких революционных писателей, как Феликс Пиа и Жюль Валлес, утверждавших позднее, что романтизм является стилем дворянским, реакционным, и остерегавших от пользования им. Но в 30-х годах картина существенно меняется. Новые писатели, принадлежащие в большинстве к различным слоям средней и мелкой буржуазии, не успели ознакомиться с феодально-католической реакцией 20-х годов и с монархией Бурбонов, чтобы выстраданно ненавидеть ту и другую. Они появились в эпоху победы буржуазии, они видели только буржуазную действительность и могли и желали оценивать только ее. Но, поскольку эта действительность встречала их неприветливо, разочаровывающе, они, — если взять например республикански настроенных бузенго, — еще полные надежд, рождавшихся в баррикадных боях Июльской революции, тем ожесточенней должны были нападать на буржуазное общество. И нападение их, в котором они пользовались бунтующим пафосом их учителя Виктора Гюго, сделавшегося в 30-х гг. вождем мелкобуржуазного романтизма, было обращено уже не против аристократии прошлых веков, но против

моральных и социальных установлений буржуазной современности, против финансовой буржуазии, против распутных и жестоких богачей, против буржуазно-семейного рабства женщины. Новые персонажи появлялись перед зрителем; банкиры, буржуа, студенты, инженеры, рабочие. Так в 30-х годах укреплялся мелкобуржуазный романтизм, представители которого оказывались численно преобладавшими. В результате романтизм оказывался в 30-х гг. преобладающе связанным с литературой мелкой буржуазии и ее интеллигенции. Конечно, мы даем суммарное и схематичное объяснение, не учитывая всей лестницы различных группировок внутри романтизма 30-х годов; детальное изучение диалектического развития стилей французской литературы первой половины XIX века явится темой одной из наших дальнейших работ.

В наступлении на июльскую монархию деятельность дворянства, мелкой буржуазии и пролетариата особенно резко проявилась в издании всякого рода агитационной и памфлетной литературы. «Немезида» и все ее отзвучья, френетические романы д'Арленкура, бешеное творчество бузенго, неистовства романтической драмы, безграничный разлив социально-политической песни отнюдь не были каким-то случайным явлением или фактом узкого социального масштаба: наоборот, они представляют только художественный эквивалент взмывшегося огромного гребня политически-мятежной и социально-протестующей литературы начала 30-х гг. Никогда, даже в эпоху Великой Французской революции, не была наводнена Франция бо́льшим количеством политических памфлетов, зажигательных брошюр, революционных листовок, пылких прокламаций. В 1833 году разносчики газет продавали или бесплатно раздавали прохожим такие произведения, как «Республиканский катехизис», «Сочинения Максимильена Робеспьера», «Катехизис прав человека и гражданина», «На виселицу городовых», «Мнение Кутона относительно суда над Людовиком XIII», «Позорный столб» и т. п. Все эти памфлеты и брошюры нападали на дворянство, духовенство, крупную буржуазию, на монархию, на Луи-Филиппа, пропагандировали республиканские, бабувистские и якобинские воззрения. Наряду с этою популярной агитлитературой, продававшейся по нескольку су и предназначенной для массового читателя, имелись и «солидные» труды, имевшие целью пропаганду тех же воззрений среди интеллигенции. Таковы были «Г-н Лафайет и Июльская революция» Сарранса, «Луи-Филипп и контрреволюция» его же, «Революция 1830 г. и современное положение» Кабэ, «Революция 1830 г. и подлинная республиканская партия» Огюста Фабра и т. д. Еще в 1840 г., в пору полной победы буржуазной реакции, в пору сильнейшего разгрома тайных обществ и республиканского движения, Гейне с тревогой констатировал популярность «возмутительной» литературы в рабочих предместьях. «На этих днях, — пишет он, — ...я посетил несколько мастерских в предместьи Сен-Марсо и уви-

дел, что читали рабочие, самая здоровая часть низшего класса. Именно я нашел там несколько новых изданий речей старика Робеспьера, а также памфлетов Марата, изданных выпусками по два су, «Историю революции» Кабэ, ядовитые пасквили Корменена, сочинение Буонаротти «Учение и заговор Бабефа» — все произведения, пахнущие кровью, — и тут же я слышал песни, сочиненные как будто в аду, припевы которых свидетельствовали о самом диком волнении умов» [1]. При этом, если большинство всех перечисленных произведений исходило из республиканских кругов или из якобинских и социалистических тайных обществ, то, как указывает Грегуар, к услугам памфлета и революционной песни прибегала и полиция июльской монархии. В начале 1834 года Кабэ в палате депутатов разоблачил префекта полиции Жиске, который выпускал «для дискредитирования республиканской партии» песенки вроде следующей: «Немножко крови оросит наши поля, и я с удовольствием помогу ей пролиться. Приятно видеть, как падают головы! Вот почему я республиканец» [2].

В рядах авторов памфлетной литературы находились безусловно крупные мастера. Остановимся на республиканских памфлетистах, среди которых необходимо отметить Клода Тийе (1801—1844), взявшего июльскую монархию под систематический обстрел с первых же ее лет. В 1834 году Тийе выпускает уже собрание двадцати четырех своих памфлетов. Из последующих его памфлетов особой известностью пользовались следующие: «Каким образом я хотел бы продаться г-ну Дюпену», «Доходы герцога Немурского», «Г-н де-Ратисбонн, или комми-вояжер пресвятой девы», «Нет, Июльской революции не было» и др. Выходец из провинциальной мелкой буржуазии, солдат, а впоследствии школьный учитель, Клод Тийе пользовался широкой популярностью, благодаря своему темпераментному и едкому нападению на правительство Луи-Филиппа. В начале 1834 года выступает с серией памфлетов Феликс Пиа, обрушиваясь в них на правительство, министров, пэров, короля, защищая польских революционеров-эмигрантов, против которых выступил министр Керагри. Насколько популярен был в начале 30-х гг. жанр памфлета, свидетельство этого имеется в романе Жорж Санд «Орас», герой которого, пытаясь взяться за литературу, колеблется между романом, поэмой, балладой, фантастической драмой, водевилем и памфлетом.

Самым ярым памфлетистом этих лет был Луи де-Корменен (1788—1868), настоящая гроза июльской монархии. Дворянин, возведенный при Реставрации в звание виконта, Луи де-Корменен, после падения Бурбонов, сразу же заявляет себя врагом нового строя. Когда 7 августа 1830 года палата депутатов, под дав-

[1] Гейне, Лютеция. Письмо 4-ое. Собр. соч. Гейне, т. II. СПБ. 1904, стр. 30-31.

[2] Грегуар, История Франции в XIX веке, т. II. М. 1894, стр. 14.

лением представителей крупной буржуазии, производила «выборы» Луи-Филиппа, Корменен был одним из немногих членов палаты, подавших в отставку; поступок свой он язвительно мотивировал тем, что «не считает себя в праве создавать короля», так как народ не дал ему для этого полномочий. Хотя Корменен принадлежал с 1828 года к либеральной оппозиции, его протест против избрания Луи-Филиппа был, конечно, протестом легитимиста. В 30-х гг. Корменен является деятельным членом тайных обществ и участвует «в нескольких комитетах наиболее крайних ассоциаций». Грегуар указывает, что «и республиканцы и легитимисты считали его своим»[1]; это не должно казаться странным, так как тот же Грегуар отмечает, например, что во время выборов в 1834 году «в некоторых коллегиях республиканцы и легитимисты объединялись, чтобы подорвать кандидатов правительства»[2]. Тайный легитимист (в отличие от виконта д'Арленкура, тоже выступавшего с памфлетами в эту пору), вырядившийся в одежды демократа для более успешного нападения на буржуазную монархию, Луи де-Корменен издал, под псевдонимом Тимона, множество памфлетов, нападая в них преимущественно на Луи-Филлипа и на свойственную ему и его семейству ненасытную страсть к стяжательству. «Письма по поводу цивильного листа» или «Смиреннейшие замечания Тимона», или «Скандальные вопросы якобинца по поводу одной дотации» и многие другие памфлеты Корменна свирепо травили монархию и имели многотысячные тиражи. Когда в 1837 году министерство выдвинуло вопрос о предоставлении герцогу Немурскому полумиллионной ренты в качестве удела, Луи де-Корменен выпустил свой знаменитый памфлет «Письма якобинца», напечатанный в нескольких газетах и выпущенный отдельной брошюрой, которая выдержала 24 издания в течение нескольких недель. Тимон утверждал с цифрами в руках, что жадный ростовщик Луи-Филлип получает и без того слишком хорошее содержание, чтобы иметь возможность снабдить богатым приданым своих детей, не насилуя щедрости Франции. Взявшись за подсчеты, Тимон перечислял уже заодно все те блага, которые могли бы быть сделаны для улучшения материального и культурного положения рабочего класса на доходы с сорокамиллионного удела. «Если июльскую монархию никогда не уважали в нашей стране, — пишет Анри Мишель[3], — если общественное мнение приняло по отношению к ней и сохранило до самого конца... насмешливый и презрительный тон, если она подвергалась в лице своих главных деятелей со всем своим церемониалом и политикой всем шуткам, всем нас-

[1] Грегуар, т. I, стр. 517-518.
[2] Грегуар, т. II, стр. 33.
[3] „Политические ораторы и писатели". Статья в книге Пти де-Жюльвиля „Иллюстрированная история французской литературы в XIX веке". М. 1907, стр. 626.

мешкам, как и всем оскорбительным и позорным обвинениям, — ответственность падает в этом случае прежде всего на мелкие памфлеты, распространенные в тысячах экземпляров и подписанные именем Тимона». Помимо этих мелких памфлетов Корменен написал книгу «Ораторы», где дал ряд злых карикатур на ораторов июльской монархии, особенно из «партии порядка», и составил вместе с тем блестящие образцы речей в помощь красноречию тех ораторов, которые пожелали бы выступить против правительства Луи-Филлипа.

Чем, наконец, как не сокрушительным памфлетом были «Слова верующего» Ламеннэ, вышедшие в 1834 году и с энтузиазмом встреченные республиканцами? Пытаясь примирить религию с современными демократическими тенденциями, Ламеннэ обрушился на общественное неравенство, монархию, католическую церковь и страстно призывал к всеобщему братству и свободе, как залогу подлинного осуществления христианских заветов. Когда книга Ламеннэ набиралась в одной из парижских типографий, владелец последней заявил, что не поставит на книге своей марки, потому что хочет жить в ладах с правительством, а «Слова верующего» до крайности возбуждают наборщиков, которые, покончив с работой, собираются в кружок и читают вслух отрывки из этой книги. Некий читатель сообщал в письме к Ламеннэ: «Я не буду входить в рассмотрение подробностей успеха вашей книги; он чудесен... Те, кто знали Вас только как теолога и философа, чрезвычайно удивлены, видя в Вас также и публициста, который заговорил на новом языке, возвышенном и священном, легко понятном народу даже тогда, когда Вы касаетесь самых высоких вопросов. Ваши читатели делятся на два резко разграниченных класса. Одни из них — и их громадное большинство — полны энтузиазма к этой социальной теории, такой прекрасной и благородной. Другие Вами восхищаются, трепеща от страха. «То, что г-н Ламеннэ сказал нам, это правда, — заявляют они, — но он поступил бы лучше, обойдя эти вопросы молчанием». Я не говорю Вам о третьем классе, враждебном и злобном ко всему, что выходит из-под Вашего пера»[1]. Под этим «третьим классом» неизвестный автор письма подразумевал духовенство. «Слова верующего» имели чудовищный успех. По подсчетам одной бельгийской газеты, в течение первых двух месяцев книга выдержала в Париже два издания: одно в 100 000 экз., а другое (популярное) в 200 000. В Брюсселе вышло также два издания: в 6000 экз. и популярное в 2000. Популярное издание в Лувене имело тираж 20 000. Если цифры эти страдают некоторым преувеличением, то по другим, более точным данным, в одном только 1834 году вышло девять парижских изданий и

[1] Paul Vulliaud, Les paroles d'un Croyant de Lamennais, Amiens, 1928, p. 25-26.

мночисленные зарубежные перепечатки: восемь в Брюсселе, четыре в Лозанне, три в Женеве; в последующие годы подсчет изданий и тиражей уже не велся. Несмотря на сильный удар, нанесенный этим памфлетом июльской монархии, правительство последней, устрашенное успехом Ламеннэ, не осмелилось привлечь автора к суду, но обратилось за помощью в Ватикан, к папе, прося святейшего отца «повлиять» на Ламеннэ по своей церковной линии. Папа не заставил себя долго просить: Ламеннэ давно уже был бельмом на глазу у ортодоксальной католической церкви. И «Слова верующего» были осуждены, как содержащие «лживые, клеветнические, мятежные, бесчестные, скандальные, ведущие к анархии, противоречащие слову господню и уже ранее осуждавшиеся церковью изложения догмата» [1].

Деятельность оппозиционной прессы немногим отличалась от памфлетной литературы. Целый ряд республиканских, демократических и социалистических газет, как «Трибюн репюбликэн», «Насьональ», «Бон санс», «Реформатёр» и множество других, как и вся легитимистская пресса, неустанно подвергали июльскую монархию всестороннему обстрелу. Аресты редакторов, судебные процессы, бесчисленные штрафы были бессильны сломить эту беспокойную деятельность. Республиканская «Трибюн» имела в течение 4 лет 114 процессов и была присуждена, в общей сложности, к 49 годам тюрьмы и 200 000 фр. штрафа. Де-Женуд, редактор одной из легитимистских газет, имел при июльской монархии 60 судебных процессов, был приговорен к 100 000 фр. штрафа и немало времени провел в тюрьме. «В течение каких-нибудь двух лет,— пишет Леон Левро,— было возбуждено 280 преследований и начато 250 судебных дел. Судьи оправдывали, сколько было в их возможности; иначе они сами оказывались пригвожденными к позорному столбу. Оппозиционеры всех оттенков объединялись для уплаты штрафов, которым был подвергнут их собрат. Шатобриан присылал свое пожертвование осужденным республиканцам. Между прессой и Луи-Филлипом шла война на ножах» [2].

Особенно интересна деятельность сатирических журналов, возникших в эту пору и быстро стяжавших себе широкую популярность. Отдельные сборники сатирических рисунков уже и раньше существовали во Франции и в Англии, но теперь они переживают превращение в еженедельный журнал с четырьмя страницами текста и двумя карикатурами-литографиями на злобу дня. В появлении этой новой формы сатиры сказалось влияние эпохи созревающего промышленного капитализма, то самое влияние, которе несколько лет спустя выразится с еще бо́льшей силой в появлении удешевленной прессы, так называемой «прессы в 40

[1] P. Vulliaud, p. 174.
[2] Leon Levrault, Le Journalisme, Paris, s. d. (1930), p. 162-3.

франков», предназначенной сменить старую малотиражную «идеологическую» прессу. 4 ноября 1830 года вышел первый сатирический журнал «Карикатюр», издателем которого явился Филипон, получивший от Бартелеми лестное прозвище «Ювенала карикатуры».

Июльская революция дала карикатуре широкую возможность существования. В хартии, изданной 7 августа 1830 г., значилось под § 7: «Французы имеют право публиковать и печатать свои мнения, сообразно с законами; цензура никогда больше не будет восстановлена». Основываясь на этой статье хартии, Филипон и создал — почти без всяких средств — свой первый журнал, быстро собрав вокруг себя целую плеяду блестящих карикатуристов: Домье, Декана, Анри Монье, Гранвилля, Травьеса, Девериа и Раффе.

Излишне говорить, что карикатура Филипона и его сотрудников была политической и притом республиканской. Почти в каждом номере этого журнала появлялся рисунок, изображающий Свободу, скованную цепями и подвергающуюся истязаниям со стороны представителей власти. Из рисунков и карикатур этого журнала, пользовавшихся особенным успехом, можно указать рисунок, на котором была пародирована одна картина Грюдона: король Луи-Филипп был изображен здесь в виде Каина, убивающего Свободу. На другом рисунке — тот же Луи-Филипп, за которым по стенам домов ползет его тень в виде силуэта женщины во фригийской шапке и с кинжалом в руке. Луи-Филипп представал во всех видах: то он был штукатуром, соскабливавшим со стен прекрасные июльские лозунги, то он был изображен в виде обжоры Гаргантюа, ненасытно поглощающего обильные яства, которые со слезами и ропотом приносит ему народ; за последнюю карикатуру ее автор — Домье получил 6 месяцев тюремного заключения. Не довольствуясь политической карикатурой, журнал Филипона завел у себя специальный отдел политических эпиграмм, «бон-мо». «Палата вотировала позавчера 8 393 000 франков на артиллерийские снаряды; вот уже когда народ не может сказать, что на его долю ничего не выпало!» — подобные афоризмы жалили июльскую монархию, как осы.

Подвергаясь такому настойчивому обстрелу, правительство Луи-Филиппа не замедлило отменить § 7 хартии в отношении сатирических журналов. Не проходило недели, чтобы «Карикатюр» не являлась объектом преследований, штрафов, многочисленных грубых и стеснительных угроз; обязательное предварительное представление рисунков в цензуру до их опубликования, незаконные опоздания почты, арест номера, уже отпечатанного и готового к рассылке, — все эти средства были мобилизованы на борьбу с сатирической прессой. Учреждение новой цензуры послужило поводом к рождению одной из популярнейших карикатур Филипона (он был не только издатель, но и художник) —

«Мыльные пузыри», где правительство предавалось пусканию мыльных пузырей с заманчивыми июльскими обещаниями, причем пузыри эти лопались друг за другом и почти мгновенно. Филипон был привлечен к суду, и, хотя добился оправдания, отношение правительства к «Карикатюр» сделалось еще более ненавистным.

Но еще сильней, чем «Карикатюр», правительство донимал другой сатирический журнал, тоже издаваемый Филипоном, — «Шаривари». Редакция этого журнала избрала своей специальной мишенью августейшую особу Луи-Филиппа, обрюзглая физиономия которого изображалась в виде груши (во Франции груша — синоним глупости) почти в каждом номере журнала. Бороться с «Шаривари» правительству было почти невозможно. Когда однажды этот журнал был привлечен к очередному суду за указанное «оскорбление величества», Филипон с утрированным возмущением запросил судей, что же предосудительного находят они в рисунке груши? И тут же, в заседании суда, он начал рисовать на доске грушу, чему судьи терпеливо и безучастно внимали до той поры, когда после трех маленьких штрихов груша не приобрела рокового сходства с физиономией монарха. Филипон был приговорен к шести месяцам тюрьмы и к штрафу в две тысячи франков, но в журнале был напечатан на первой странице приговор суда, искусно набранный в виде груши с соответствующими пробелами набора, которые снова увековечивали черты августейшей физиономии. Груши «Шаривари» имели тем больший успех у публики, что их рисовали Домье и Филипон, неистощимые в насмешках над июльской буржуазией и ее королем. Но нападками на короля «Шаривари» не ограничивался. Все члены правительства, вся администрация подвергались периодической казни под неумолимым республиканским карандашом Домье. В одной из карикатур он зарисовал префекта полиции Жиске, который старательно моет трехцветное знамя и грустит, что все никак не может отстирать «этот дьявольский красный цвет». В другой карикатуре Домье изображает те «почести Пантеона», которые будут возданы министрам. На рисунке стена Пантеона с надписью «благодарная родина — ее великим людям». Эта надпись — фон для нескольких виселиц. На виселицах в разных позах болтаются министры, один из которых, д'Аргу, повешен за нос, по причине неизмеримости последнего. Скольких рисовальщиков той эпохи прокормил этот нос д'Аргу!

Если крупная буржуазия была оппозиционной в 20-х годах, когда она еще только стремилась к власти, то, захватив эту власть руками рабочих и мелкой буржуазии, она становится оплотом июльской монархии и защитницей «порядка». Страной правит теперь верхушка буржуазной аристократии, кучка банкиров, землевладельцев, промышленников-феодалов. Из тридца-

тимиллионного населения Франции избирательное право дано только двумстам тысячам человек — крупным собственникам, банкирам, владельцам крупного неделимого имущества и крупнейших торгово-промышленных предприятий. Мелкая и средняя буржуазия, пролетариат, крестьянство избирательного права лишены. Престол буржуазной Франции украшен королем, который в первые годы своей власти льстил демократическим чувствам июльских лавочников, разгуливая по Парижу в калошах, с зонтиком, пожимая руки прохожим и не отказываясь подтянуть припев марсельезы. Устроившись таким образом во всех отношениях, крупная буржуазия желала теперь обогащаться в мире и спокойствии, к чему призывал ее министр Гизо. Машина в 30-е годы повсюду побеждала и вытесняла ремесло, техника развертывалась и совершенствовалась, различные отрасли промышленности неустанно и прогрессивно развивались, начиналась капиталистическая концентрация промышленности и капитализация деревни. Все предвещало тот экономический расцвет, которого Франция достигнет в 40-х годах, когда она займет второе место на мировом рынке.

В период, следовавший непосредственно за июльскими боями, крупная буржуазия еще мирилась с тем социальным возбуждением, которое, казалось ей, должно было постепенно улечься. Однако, чем дальше, тем все больше и больше возрастало социально-политическое недовольство в лагере мелкой буржуазии и пролетариата, чувствовавших себя обманутыми исходом Июльской революции, среди легитимистского дворянства («карлистов»), рассматривавшего Луи-Филиппа как узурпатора, и среди наполеоновского дворянства, лелеявшего мечту о возведении герцога Рейхштадтского на французский престол. Общественные волнения не только не унимались, но, казалось, лишь ширились из года в год. Восстания, всевозможные заговоры, организации тайных обществ, покушения на короля, беспорядки и волнения по всяким поводам, шумные процессы следовали друг за другом, живо возбуждая общество. Особенно богат был событиями 1832 год, когда так широко развернулась деятельность легитимистов. В феврале они устраивают заговор в Париже, затем — заговор в Марселе и в других южных городах, а в мае пытаются, усилиями герцогини Беррийской, провести уже государственный переворот. Наряду с легитимистами действуют и республиканцы, устраивающие 5-6 июня в Париже крупное восстание. В том же 1832 году в Париже происходит восстание тряпичников, заговор в Нотр-Дам, покушение на Луи-Филиппа. В Париже имеют место шумные процессы: республиканца Карреля, Роганов. Несмотря на смерть герцога Рейхштадтского, в провинции не прекращаются происки бонапартистов. 1833 год отмечен процессом газеты «Трибюн», а затем не менее шумным процессом организованого в этом году тайного «Общества прав человека». В Париже не прек-

ращаются и обычные беспорядки. В 1834 году вспыхивает второе восстание в Лионе, подавленное с большой жестокостью, и отголоском его является то самое парижское восстание 13—14 апреля, которое позволит правительству в 1835 году организовать «апрельский» процесс-монстр, где примут участие две тысячи обвиняемых, четыре тысячи свидетелей и где будет фигурировать семнадцать тысяч судебных документов.

Между 1832—35 годами складывается буржуазная реакция. Буржуазия начинает переходить от защиты к нападению. Если в отношении к легитимистскому дворянству правительство не принимает особо карающих мер и кое-где даже идет на уступки, то совсем не так относится оно к пролетариату. Расценивая события первого лионского восстания, одна газета из крупно-буржуазного лагеря писала: «...Каждый фабрикант живет на своей фабрике, как колониальные плантаторы среди своих рабов, один против сотни, и лионское восстание — своего рода возмущение на Сан-Доминго. Нужно, чтобы средний класс знал хорошо, каково положение вещей; нужно, чтобы он знал хорошо свое положение. Под средним классом есть население пролетариев, которое волнуется и содрогается, не зная, чего оно хочет, куда оно идет..

Средний класс оказался бы одураченным, если бы, увлеченный какими-то демагогическими принципами, он глупо дал оружие и права своим врагам, если бы он впустил пролетарский поток в национальную гвардию, в муниципальные учреждения, в избирательные законы, во все, что есть государство. Здесь дело идет не о республике, не о монархии, — дело идет о спасении общества...

Давать политические права и национальное оружие тому, кому нечего защищать и кто может все забрать, — значит итти против сохранения общества». Так крупная буржуазия, впервые увидев грозное лицо своего нового противника, призывала все группы буржуазного класса к дисциплинированной сплоченности против пролетариата. Теперь понятно, что вышеуказанное снисходительное отношение правительства финансовой буржуазии к фрондирующему дворянству было формой союза с ним против пролетариата. Буржуазная реакция начинается с приходом министерства Казимира Перье: правительство отказывается от всякой помощи — даже от морального сочувствия — европейским отголоскам Июльской революции, деятельно преследует республиканцев и тайные общества, свирепо подавляет рабочие восстания в Париже и Лионе, ведет борьбу с оппозиционной прессой, устраивает шумные процессы. В последующие годы реакция разрастается, ширится и начинает проникать в литературу.

В литературе объектом нападения буржуазной реакции является романтизм. При этом если некоторые деятели этой реак-

ции поверхностно нападали на «романтизм вообще»[1], то другие очень четко вели раздельное нападение на дворянский и на мелкобуржуазный романтизм, особенно на последний, и в том его выражении, какое он приобрел у представителей республикански настроенных слоев мелкой буржуазии. Дело шло здесь попрежнему о консолидации сил буржуазного класса для борьбы с пролетариатом, и тут уводящий от современной действительности дворянский романтизм или френетические неистовства республиканских бузенго, или даже пустозвонный либерализм Гюго и Дюма являлись не только диссонансом, но прямым препятствием в наступлении на рабочий класс.

Основная борьба буржуазной реакции с дворянским романтизмом шла по линии исторического романа, который реакция справедливо расценивала как дворянский жанр. Отрицая необходимость в существовании такого романа, реакция требовала, чтобы роман из исторического стал современным и из дворянского — буржуазным. Уже в 1833 году один журналист из лагеря крупной буржуазии рассуждал так: «Аристократии и духовенства больше не существует. Их место заняла теперь нация или, если хотите, буржуазия. История, следовательно, стала буржуазной. Если роман хочет быть правдивым, он должен поступить, как история». А Леон Гозлан прямо утверждал, что «роман есть история буржуазии»[2]. Но, могут возразить, если дворянский исторический роман 30-х годов был жанром контрреволюционной литературы, прямо или косвенно нападавшим на буржуазную действительность июльской монархии, — то как же с мелкобуржуазным историческим романом, нападавшим на королей, на дворянство, на духовенство? Этот-то роман чем был вреден? Он стал вреден в эпоху буржуазной реакции тем, что, во-первых, тоже уводил в прошлое, во-вторых, нападал на класс, уже поверженный (дворянство) и относительно не опасный (по сравнению с пролетариатом), в-третьих, тот революционный пафос, с которым он бичевал былую монархию и былых князей церкви, оказывался кое в чем опасным и для буржуазной монархии и для июльской церкви (а буржуазная реакция уже предвосхитила мысль Тьера о том, что «от социализма спасет только катехизис»,

[1] Буржуазная реакция приветствовала, например, такие романы, как роман молодого Эрнеста Легуве „Макс", где автор, иронизируя над романтиками, описывал своего персонажа следующим образом: „Макс—это человек-драма. Это человек, который везде и во всем видит и ищет театральное представление; между ним и всеми его ощущениями, всеми его чувствами, всеми его действиями помещается рампа. Не знаю, не ошибаюсь ли я, но мне кажется, что этот человек является воплощением этой возмутительной, глупой и подлой фразы, которая сейчас у всех на устах: в этом есть поэзия! — Ваш отец сошел с ума?.. в этом есть поэзия! — Негодяй обесчещивает женщину и убивает ее с тысячью варварских ухищрений?... в этом есть поэзия! — Вы проделали двести лье в карете с телом вашего брата?... в этом есть поэзия!"

[1] Jules Marsan, La bataille romantique, 2-e série. Paris, s. d. (1925), p. 69-70.

и щедрою рукой внедряла в массы религиозное начало). Словом, роман должен был перестроиться из исторического на современный, чтобы сделаться одним из орудий буржуазной реакции.

Но гораздо неистовей и свирепей реакция боролась с мелкобуржуазным романтизмом. Тут борьба шла уже не за роман, а за театр. «Закройте театры ради спасения искусства!» — вопили деятели реакционной прессы. Действительно, мелкобуржуазная романтическая драма 30-х годов доставляла им немало поводов для беспокойства. Если историческая драма Гюго, Сулье и целого рода других авторов (мы говорим сейчас только о мелкобуржуазных писателях) поносила былых королей и не щадила красок для отрицательного изображения развратных дворов, жестоких феодалов, преступных представителей духовенства, то опять-таки мятежный пафос этой драмы был так силен и так опасен для самой июльской монархии, что например драма «Король забавляется» Гюго, на премьере которой наэлектризованные зрители принялись распевать «Марсельезу» и «Карманьолу», была запрещена после первого представления. Даже в невиннейшей постановке «Эрнани» газета «Конститюсьоннель», шокированная идеализацией разбойника, противопоставленного королю и дворянам, усмотрела повод для возмущенного крика по поводу «недопустимых сумасбродств». Эта же газета обрушилась несколько лет спустя на Теофиля Готье, осмелившегося восхищаться Вильоном, поэтом-бродягой!

Мелкобуржуазная романтическая драма с современным сюжетом вызывала особенно злобное отношение реакции. Но нельзя не признать, что эта драма, в своем роде, весьма резко нападала на буржуазную действительность, восставая на защиту внебрачных детей, требуя раскрепощения женщины, провозглашая право адюльтера, противопоставляя благородного бедняка преступному и жестокому богачу, изображая высшие классы общества, как скопище развратников и легализованных мошенников. Весь этот взрыв бунтующих настроений устремлялся уже не против былой монархии и былых феодалов, но бил по финансовой буржуазии. Что ж удивительного в том, что «Конститюсьоннель» требовала запрещения «Антони», а «Франс литтерэр», скорбя по поводу «проповеди безнравственности», настаивала на закрытии всех театров? Нужно прибавить также, что с течением времени мелкобуржуазные романтики забыли боевой антидворянский смысл лозунга Гюго «прекрасно то, что безобразно», и начали применять этот лозунг уже в его самодовлеющем значении. И в драме (как и в романе) с бескрайней щедростью расплеснулись всякие кошмары, неистовства, изнасилования, кровосмешения, убийства, отравления — все то, что было сравнительно сдержанно представлено в романтизме дворянском. Ненавидя «гальваническую и конвульсивную» литературу мелкобуржуазного романтизма, буржуазная реакция особенно обрушивалась на

Гюго, сделавшегося в 30-х годах вождем школы. Его именовали «чемпионом порока», «хроникером греха, позора и бесчестия». В глазах буржуазной реакции Гюго являлся «главой целой секты; он жрец объединения, разрушающего все моральные и интеллектуальные законы, которыми до сих пор регулировались порывы человеческого духа»[1].

О каком же романе шла речь? Какая драма была нужна буржуазной реакции? Июльские властелины желали иметь мирный добротный роман для семейного чтения или для безмятежного потребления на сон грядущий. Они желали, чтобы в этом романе писатель славил их маленькие буржуазные добродетели, их буржуазную мораль, поэтизировал круг их воззрений и норм поведения. Отныне обольщенным девушкам была возвращена честь; изменившие жены, пожираемые угрызениями совести, добивались прощения; богатство стало наградой героизма и добродетели; внимательное провидение соединяло влюбленных при звуках веселой музыки, и тут уж не проливали иных слез, кроме слез разнеженности[2]. Равным образом, июльские буржуа желали иметь морализующую, спокойную, умиротворяющую драму, где зрителю не дергали бы нервы и где он мог безмятежно проливать сладкие слезы и сладко веселиться. Леон Гозлан в мечтах своих уже видел ту будущую драму, которая «не будет связана только с толстыми стенами, старыми бронзовыми дверями и лакированными будуарами, но которая тихонько осветит раму, пригласит вас в салон, позволит вам сесть рядом с хозяйкой дома, будет болтать, немножко шутить, ставить вас лицом к лицу с нами же самими, как бы хороши или дурны мы ни были. Вот уже восемь лет, как ни одного порядочного человека нет на сцене, как нет там ни салона, где можно было бы осмелиться пробыть два часа в чьем-либо обществе, ни комнаты, где можно было бы отважиться провести ночь[3]». Таким образом литература буржуазной реакции, стремившаяся к идеализации буржуазии, преследовала, как уже указано, в конечном счете концентрацию сил буржуазного класса для наступления на пролетариат. Поставщики литературы буржуазной реакции не замедлили найтись: это были Казимир Делавинь, Поль де-Кок и Эжен Скриб.

Таким образом к середине 30-х гг. буржуазная реакция уже сложилась и черной тучей обволакивала Францию. Нужен был только повод к тому, чтобы она заговорила полным голосом. Такой повод явился в 1835 году, ознаменованном особенно усилившимися покушениями на короля. С осени 1834 года до лета 1835 года полицией было предупреждено и раскрыто пять покушений на Луи-Филиппа. Тем не менее 28 июля 1835 года состоялось новое покушение, которое полиция предотвратить не сумела.

[1] J. Marsan, p. 64.
[2] J. Marsan, p. 85.
[3] J. Marsan, p. 71-72.

Организатор этого покушения, корсиканец Фиески, соорудил нечто вроде адской машины, которая должна была притти в действие при проезде королевского кортежа по одной из улиц. Адская машина Фиески действительно нанесла большой урон свите короля, но сам король и наследник остались невредимы.

Результаты этого покушения быстро сказались. Правительство, давно уже выискивавшее предлог для наступательных действий против безмерно разросшейся и активно нападавшей оппозиции, воспользовалось покушением Фиески для целого ряда реакционнейших мероприятий, сделавшихся известными под именем «Сентябрьских законов». Для нас особенно интересны те из этих законов, которые были направлены против печати. Объявлялось о наказании тюрьмою или штрафом от 10 до 50 тысяч франков «за возбуждение печатным образом к восстанию, к ненависти или презрению против короля, или его конституционной власти, за всякое нападение на принципы правительства». Было запрещено под угрозой самых строгих наказаний заявлять открыто о своем сочувствии всякой другой форме правительства, именовать себя республиканцем, выражать желание или надежду на реставрацию павшего правительства, приписывать кому-либо другому, кроме Луи-Филиппа или его потомков, права на престол, публиковать имена присяжных, давать отчет о прениях присяжных и судов, организовывать подписку в пользу осужденных газет. Были значительно увеличены издательские залоги и их требовалось вносить наличными, а не государственными рентами; издатель газеты обязан был открывать имена авторов статей, подвергшихся обвинению; он был лишен права заведывать своей газетою во все время заключения и т. д.; ни рисунка, ни гравюры, ни литографии нельзя было ни выставить, ни пустить в продажу без предварительного разрешения. Читатель понимает, что все эти мероприятия были направлены прежде всего против оппозиционной политической прессы, не располагавшей большими капиталами и, разумеется, не охладевшей в своей вражде к июльской монархии.

Сентябрьские законы произвели подавляющее впечатление на французское общество. Классы и социальные группы, оппозиционно настроенные к правительству, были безмерно раздражены и озлоблены этим натиском реакции. Правительство немедленно возобновило усиленный поход против мятежной прессы, душа ее штрафами, сажая ее редакторов и активных сотрудников в тюрьмы. Целый ряд газет и других периодических изданий должен был закрыться, — в том числе даже сделавшийся уже знаменитым журнал «Карикатюр». В последнем номере его появилась карикатура Домье, изображавшая мертвых бойцов Июльской революции, встающих из могилы и растерянно созерцающих поповские крестные ходы и разгон толпы жандармами. «Стоило нас убивать»! — разочарованно гласила надпись карика-

туры. Активному преследованию подвергались и разносчики газет, — те каналы, по которым до той поры мелкая оппозиционная пресса, агитационная литература республиканских тайных обществ, а также социалистических школ текла в широкие массы. Естественным последствием всего этого уже в самое ближайшее время явилось резкое сокращение числа периодических органов оппозиции и неожиданная безработица для целого ряда политических поэтов. Если до сих пор их продукция легко находила доступ к публике и давала им заработок, то отныне эти политические поэты были обречены на неопределенное и весьма безнадежное существование. Они не шли в редакции консервативной или реакционной прессы, да там, вероятно, и не приняли бы их, как не принимали, например, вещей Лассайльи, одна подпись которого, по утверждению некоторых чересчур пугливых редакторов этой прессы, способна была «скомпрометировать газету». Гордость и самолюбие этих поэтов заставляли их с гордостью переносить свою нужду, попрежнему служа делу революции и оптимистически веруя в ее неизбежный приход. Но, каковы бы ни были субъективные чувствования политических поэтов, объективный их путь заключался в том, что торжествующее буржуазное общество сталкивало их теперь в ряды нищей и голодной богемы, где им в конце концов суждено было пережить литературное уничтожение, переставая быть поэтами за невозможностью печататься, а вслед за тем предстояло дойти и до преждевременного физического конца под бременем бездомности, голодовок и всяческих лишений, рано обрывавших нить жизни этих молодых, горящих, самоотверженных поэтов.

Под влиянием укрепления буржуазной реакции продолжается перегруппировка и других общественных сил. Мелкая буржуазия, некоторые слои которой, как о том свидетельствовали примеры Барбье и Жерара де-Нерваля, уже с самого начала 30-х гг. переходят в стан крупной буржуазии, испытывала теперь весьма кризисное состояние, в результате которого многочисленные другие ее слои, уверовав в «стабилизацию» июльской буржуазии, тоже потянулись в ее лагерь. Положение мелкой буржуазии в эту пору было тем специфично, что пролетариат только еще начинал классово себя осознавать и еще слабо противопоставлял себя буржуазии, благодаря чему к его некоторым революционно-настроенным слоям могли отходить лишь очень немногие группы мелкой буржуазии, оставшиеся верными своим прежним революционным традициям; среди писателей этих групп можно, например, указать Феликса Пиа, одного из активнейших борцов революционной литературы 30-х—40-х годов, которому принадлежит заслуга ознакомления Эженя Сю с положением пролетариата. Но, как уже указано, гораздо бо́льшие слои мелкой буржуазии отходили в стан реакции. Ярким свидетельством такой пере-

бежки является деятельность Виктора Гюго. В октябре 1835 года он выпускает сборник социальной лирики «Песни сумерок». Приглядываясь к этому сборнику, мы видим одну характерную деталь. Гюго написал после Июльской революции и в честь ее гимн «К Молодой Франции», который был напечатан в «Глоб» 19 августа 1830 года с посвящением «Всей молодежи и в особенности Политехнической школе, факультету Права и Медицинской школе, которые с такой славой засвидетельствовали о себе в великие дни июля». В «Песнях сумерок» это стихотворение появилось без всяких посвящений, и заглавие его уже не было связано с идеей о республиканских настроениях молодежи 1830 года; теперь это стихотворение называлось только «Продиктовано после июля 1830 года».

«Песни сумерок» были снабжены предисловием, отдельные выдержки из которого привести не бесполезно. В эту эпоху, когда революционная литература под натиском реакции лишь еще более стойко, еще более пламенно веровала в приход новых лучезарных «трех дней» (Берто и Вейра), веровала в то, что Июльская революция еще не закончилась, — в эту пору для Гюго все было покрыто густым туманом, все представлялось хаосом. «В настоящее время все в мире идей, как и в мире вещей, в обществе, как и в отдельной личности, находится в сумеречном состоянии. Какова природа этих сумерок? Что последует за ними? Вот вопрос, самый большой и серьезный из всех, которые смутно волновались в этом веке, где в конце всего возникает вопросительный знак. Общество ждет, что горизонт озарится полностью или же затмится совершенно. Тут больше нечего сказать». Ожидая, что кто-то должен, наконец, «озарить» или «затмить», класс Гюго желал лично отойти в сторону и благонамеренно занять нейтральную позицию. «Последнее, что должен прибавить здесь автор, это то, что в эпоху, представляющую собою ожидание и переход, что в эпоху, когда споры стали настолько озлоблённы, настолько категоричны, настолько обострены до крайнего предела, он (автор) может теперь внимать, понимать и аплодировать только двум словам: «Да» или «Нет», хотя сам он, однако, не из тех, которые отрицают, как и не из тех, которые утверждают. Он из тех, которые ожидают». Эти слова Гюго настолько красноречивы, что комментировать их бесполезно. Но здесь налицо не только трусливая тактика выжидания победы сильнейшего: Гюго уже понял, кто победит, и он перебегает в лагерь крупной буржуазии, цинично счищая наждачной бумагой революционные посвящения, которые могут ему помешать в достижении титула пэра июльской монархии. Отныне Гюго выключает себя из рядов деятелей литературы Июльской революции, к которым он примыкал в начале 30-х годов. Имеются и другие свидетельства этой перебежки. В драме «Рюи-Блаз», написанной немного позже (1838), Гюго выразил фантастическую мечту о союзе мелкой

буржуазии с монархией, заставляя лакея Рюи-Блаза сделаться первым честным министром королевского двора (что дело происходит в Испании, это совершенно не существенно) и предоставляя этому лакею — который все-таки «облагорожен» тем, что до этой службы был непризнанным поэтом, — благоговеть и преклоняться перед испанской королевой, подобно тому как сам Виктор Гюго, бывший бунтарь, бывший враг королей, с излишней самонадеянностью принялся преклоняться в эту пору перед невесткой Луи-Филиппа, юной немецкой принцессой Еленой Мекленбургской.

В последующие годы рост буржуазной реакции все более и более углублялся. Реакция продолжала захватывать и подчинять себе не только новые слои мелкой буржуазии, еще противившиеся до той поры, но также и другие классы и социальные группы. Любопытное свидетельство этого находим мы в мемуарах Венсара-старшего. Венсар, по обыкновению, не указывает даты рассказываемого им происшествия; можно предполагать, что оно случилось в середине или во второй половине 30-х годов. Сен-симонисты время от времени устраивали, при содействии своих песенников, агитационные поездки в целях пропаганды своего учения. Венсар принял участие в одной из таких поездок и написал для этого специальную песню: «Я приспособил к этой песне мотив (air) и рефрен, которые, к несчастью, оказались роковым образом схожими с мотивом и рефреном одной старой, всем известной революционной песни, которая заканчивалась: «Ça ira! ça ira! les aristocrates à la lanterne!» Наша песня имела, увы, тот же ритм, но слова ее были совсем другие; вот они: «Ça viendra! ça viendra! esperance, persévérence! Ça viendra, ça viendra, ça viendra! Tout le monde un jour nous aimera!» Наша песнь встретила очень плохой прием: окружавшая толпа пришла в раздражение, нам были адресованы тысячи несправедливых эпитетов, мы же ничего не понимали. Мы все пытались продолжать песню, а недоброжелательно настроенная толпа с каждым шагом возрастала. Только с величайшими усилиями достигли мы места, предназначенного для общего собрания. Все было приготовлено к нашему приему, был сервирован обед, но сесть за стол оказалось невозможным: камни, бросаемые снаружи, разбивали стекла и падали вокруг нас» [1]. Какова же была та среда, к которой могли обратиться в Шарантоне сен-симонисты со своими песнями и призывами! Тут, несомненно, должны были быть мелкие буржуа, рабочие, ремесленники. Если представители всех этих слоев оказали «миролюбивым» сен-симонистам такую жаркую встречу за одно то, что какой-то рефрен напоминал старое революционое Ça ira! — этот факт весьма наглядно свидетельствует о том, как росло, ширилось и углублялось движение бур-

[1] Vinçard-aîné, Mémoires épisodiques etc., p. 85-86.

жуазной реакции, которое, спускаясь все ниже по социальной лестнице, сумело, наконец, организовать себе союзников в отдельных группах низших слоев общества. Отныне сверху и снизу [3] революционные возгласы были встречены в штыки.

Реакция, укрепившись, принялась вытравлять революционный дух, наследие «трех славных дней», и старалась перевоспитывать общество, искажая по-своему существовавшие прежде понятия и подменяя их суррогатом. Чрезвычайно характерен в этом отношении тот шум, который был поднят вокруг Ласенэра, убийцы и грабителя, придумавшего принять перед эшафотом позу гонимого обществом рокового страдальца, «жертвы общества». Ласенэр отчасти действительно был жертвой, но только жертвой детективной литературы, разлагающему влиянию которой этот деклассированный купеческий сынок подчинился без особого труда. Ласенэр пытался превратить свой бандитизм в социальное бунтарство. «В эту эпоху, — писал он в своих мемуарах, — началась моя дуэль с обществом, дуэль, которая прерывалась иногда по моему желанию, но которую меня заставляла возобновить нужда. Я решил сделаться бичом общества... Я долго не знал, что такое профессиональный вор, но, наконец, мне случилось прочесть «Мемуары» Видока, после которых я получил представление о том, что представлял собою этот класс, находившийся в постоянной вражде с обществом». Ласенэр принял активное участие в убийстве одной старухи, рассчитывая разбогатеть; однако у убитой он нашел всего пятьсот франков. Затем он подготовлял убийство банковского артельщика и принял участие в ряде краж и грабежей.

И вот, когда этот бандит был, наконец, пойман, судим и приговорен к смертной казни и когда оказалось, что он писал политические песни, — буржуазная реакция остроумно воспользовалась его делом для дискредитации представителей революционной литературы. Буржуазная реакция, столь не любившая аморальный (мелкобуржуазный) романтизм с его убийствами, с его поэтизацией социальных отбросов, торжествующе объявляла теперь: «Вот он, ваш поэт-революционер, вот он, благородный романтический разбойник!» И многочисленные обыватели, воспитавшиеся на романтической литературе, верили, что перед ними действительно революционный поэт и даже старались превозносить его, — чему буржуазная реакция, потирая руки, отнюдь не собиралась мешать. «Преступный поэт», сидевший в тюрьме в ожидании эшафота, внезапно сделался центром самого горячего интереса. Светские дамы посещали его, добиваясь специальных

[1] Не нужно забывать при этом, что во второй половине 30-х годов целый ряд групп ремесленников и пролетариата еще продолжал итти за мелкобуржуазными республиканцами, разделяя их революционные лозунги, но эти группы к концу 30-х годов постепенно таяли, и республиканское восстание 1839 года не сумело увлечь за собою массы.

пропусков, проливали над ним слезы и требовали у него автографов и стихотворений. В конце концов тюремное начальство даже обеспокоилось, как бы Ласенэр не вздумал покуситься на самоубийство, чтобы избавиться от эшафота и превратиться в нового романтического Чаттертона. С этой целью к Ласенэру был приставлен специальный страж, не покидавший его ни днем, ни ночью. Но беспокойство тюремного начальства было совершенно напрасным: Ласенэр спокойно писал свои мемуары, принимал светских поклонниц, давал хлесткие интервью на тему об обществе и его жертвах и... наконец, сознался во всех деталях своего преступления. Дело Ласенэра, казненного в начале 1836 г., породило целую литературу, среди которой выходили книги вроде следующей: «Ласенэр в тюрьме, его интимные разговоры». «Мемуары» Ласенэра, изданные в 1836 году с приложением двадцати двух песен, имели столь большой успех, что с этих пор некоторые голодавшие песенники в минуту жизни трудную не брезговали печатать свои песни под его фамилией [1].

Но как ни старался Ласенэр оправдать убийство и грабежи разговорами о революции, как ни пытался он выдавать себя за мятежного представителя общественных низов, как ни остроумничала реакция, позволяя кричать о «революционном поэте» Ласенэре, чтобы иметь право повторить: «вот каковы они, ваши революционные поэты, — они убивают старух!» — представители революционной литературы поспешили с негодованием отвергнуть всякую мысль о близости к ним Ласенэра, об их родстве с ним. Так поступил Эжезипп Моро в одной из самых сильных и горьких своих сатир «Ласенэр-поэт». Указывая здесь, что ему трудно было сначала поверить в самую возможность такого явления, как поэт-грабитель, Моро вместе с тем все же вспоминал о бродяге Вильоне, а также о художнике Сальваторе Розе, который, «разбив в борьбе с тиранией свой меч, должен был сделать из его обломков кинжал, чтобы спасать свою жизнь». Так Моро переводит мотив поэта-вора на более высокую ступень, на ступень поэта-разбойника, поэта-мятежника, поэта-революционера, врага тирании. «Но убивать без сражения, зарезывать спящих, подбирать экю в крови старухи и после этого сметь говорить: я поэт!.. Нет!» Моро негодующе останавливается на том шуме, который создан вокруг Ласенэра буржуазным, праздным Парижем, столь неразборчиво падким на всякую новинку. И, рассказывая о том, как светские парижские женщины паломничают в камеру Ласенэра и проливают слезы по поводу его судьбы, Моро пытается призвать их внимание к подлинным страдальцам литературы: «О, женщины Парижа! Одна ваша улыбка

[1] В 1931 году во Франции какой-то литературный бездельник выпустил монографию о Ласенэре, как о „романтическом преступнике". Но излишне говорить, что за истекшие сто лет ни один рабочий французский поэт 30-х—40-х годов (исключая реакционера Ж. Ребуля) не удостоился получить книгу о себе.

могла бы спасти Жильбера на его заброшенной больничной койке. Но Жильбер еще жив в своих многочисленных сыновьях: умирая, он вдохнул им душу, которая их терзает... Не возбуждая шума, не имея рядом с собой священника, они, жестоко толкаемые из стороны в сторону, идут умирать. Каждый день приговаривает их к смерти, и они обращаются с мольбой к каждому завтрашнему дню, как к проходящему королю. Надежда, адвокат с волшебным голосом, долго влачит их так, от одного ходатайства о помиловании к другому... Но, подобно палачу, который приходит и наносит удар, их наконец схватывает Самоубийство... и никто о них не плачет». Так писал Эжезипп Моро о судьбе тех политических поэтов, которых буржуазная реакция столкнула в нищую и голодную богему, где им было суждено томиться неверной надеждой и преждевременно погибать. «О, дети, постаревшие от горестей, остановитесь у могилы Эскусса, которого привела туда его звезда! Раз больше нет песен, раз больше нет надежд и ваша Муза в трауре, — как привлечете вы к ней внимание издателей?» И Моро иронически указывает своим собратьям, что единственный путь, которым теперь можно приобрести славу, это путь Ласенэра. «Встряхните сверкающим кинжалом, разите, бейте, окровавляйте убийством улицы! Гордо держитесь перед молвой и сбежавшейся стражей и взбирайтесь на пьедестал человеческого тела, держа свои песни в руке!».

Б. Оршанский

ЗАЧАТКИ ЕВРЕЙСКОЙ ПРОЛЕТАРСКОЙ ПОЭЗИИ В БЕЛОРУССИИ[1]

I

Еврейская послереволюционная литература в Белоруссии зародилась и развивалась в специфических условиях, совершенно отличных от той обстановки, которой характеризуется развитие еврейской литературы в других республиках нашего Союза, например на Украине.

До войны в границах нынешней Белорусской ССР не было никаких традиций еврейской литературно-созидательной работы.

В эпоху первой революции, когда рабочее движение и вместе с тем еврейская литература достигла значительного подъема, центрами еврейской литературы были Вильна, Варшава, позже Киев, но не Минск, не говоря уже о других губернских (ныне окружных) городах.

Более того, на территории современной Белоруссии не было даже ежедневной печати. Время от времени там появлялись, правда, ежедневные или еженедельные издания; но они не имели никакого политического или литературного облика, а преследовали исключительно меркантильные цели.

Ни в какой степени не представляя собой литературной ценности, эти ежедневки и еженедельники быстро умирали и широких масс (о рабочих массах и говорить нечего) вокруг себя не организовывали.

Это не значит, конечно, что нынешняя Белоруссия вообще не дала еврейских литераторов. Не только писателей рядовых, но и ряд классиков выдвинула она: Мэндэлэ Мойхер Сфорим, Ан—ский, Кобрин, Бибин, Авром Рейзин, М. Кульбак и др. — это все выходцы из Белоруссии. Но их литературная деятельность протекала вне Белоруссии.

Еврейская книга и даже еврейская газета имели в Белоруссии весьма слабое распространение.

Чем это объяснить?

---

[1] Данная статья представляет собой три главы из книги Б. Оршанского «Еврейская пролетарская литература в Белоруссии». Перевод с еврейского Я. А. Слоним.

Прежде всего необходимо иметь в виду исключительную экономическую отсталость района нынешней Белоруссии, — исключительную даже для бывшей черты оседлости. В противоположность Вильне или Белостоку, Варшаве или Лодзи, в районе почти не была развита промышленность, даже легкая. Это была глухая, экономически немощная провинция, которая в условиях солдафонского самодержавного строя с его свирепой погромной политикой не могла ни развивать своей культуры, ни тем более играть самостоятельную роль в культурном развитии еврейских масс.

Надо указать еще на одну причину отмеченного выше явления. Еврейская литература, как известно, развивалась в иных условиях, чем литература русская. В создании русской литературы русская буржуазия играла первостепенную роль; она старалась — и это ей в огромной степени удавалось — занять руководящее положение в литературе и искусстве. Отчетливо сознавая колоссальное значение искусства, как социально-идеологического фактора, буржуазия старалась создать для него благоприятную, т. е. теплую и сытую, атмосферу. Вовлекая в орбиту своего материального и идеологического влияния широкие слои интеллигенции, буржуазия через эту интеллигенцию воздействовала в желательном для себя духе на колоссальные пласты мелкой буржуазии и частично даже на пролетариат.

Прославленное русское меценатство — создание ряда художественных галлерей, литературных салонов, литературных и художественных издательств — представляло собой далеко не платоническую «любовь к прекрасному». Это была совершенно определенная, четкая политическая линия.

Иное положение было в еврейской литературе. Еврейская литература и язык, как экономическая категория, как орудие экономического и идеологического порабощения масс, в глазах еврейской буржуазии никакой ценности не представляли. Еврейская буржуазия и значительная часть мелкобуржуазной интеллигенции тяготели к русской литературе и культуре, как к одному из основных средств для улучшения своего материального и правового положения. Оттого еврейская буржуазия не была ни потребителем, ни создателем литературных ценностей на еврейском языке.

Основным потребителем и творцом еврейской литературы был пролетариат, а вслед за ним — широкие слои трудящихся из среды мелкой буржуазии и ее интеллигенции.

Таково положение у всех национальных меньшинств, терпевших национальный гнет во времена царизма. Отсюда некоторые национал-демократы делают вывод, что литература у угнетенных национальностей с самого своего возникновения уже является революционной и даже пролетарской, поскольку основным ее потребителем и созидателем являются пролетариат и широкие

слои трудящихся. Такого рода утверждение является в полной мере механистическим и вульгарным истолкованием материалистической концепции.

Буржуазия угнетенной национальности вовсе не обязана знать свой национальный язык для того, чтобы использовать его, как орудие идеологического воздействия на широкие массы своей нации. Буржуазия находит для этой цели достаточный штат агентов среди самой мелкой буржуазии своей национальности.

Презирая язык своей нации, видя в нем препятствие для своего материального преуспевания, буржуазия в то же время прекрасно сознает огромное значение родного языка, как орудия воздействия на широкие массы, и использует это орудие в борьбе за идеологическое подчинение своему влиянию широких масс трудящихся, в том числе и пролетариата.

Еврейская буржуазия не представляет собой исключения из этого правила. Презирая еврейский язык, как язык народных масс, как презренный «жаргон», не открывавший во времена царизма никаких перспектив, никаких путей к «праву жительства» или диплому, — буржуазия вместе с тем умела прекрасно использовать еврейский язык и литературу для того, чтобы распространить свое идеологическое влияние на массы. Она создала ряд широко распространенных желтых газет, выдвинула на литературную авансцену таких буржуазных идеологов, как Шолом-Аш, и т. д. и т. д.

Не только не отрицая, но даже подчеркивая влияние еврейской буржуазии на еврейскую литературу, необходимо в то же время еще и еще раз напомнить, что основным потребителем и творцом этой литературы был пролетариат и трудящиеся элементы мелкой буржуазии. Но в Белоруссии, как уже сказано, пролетариат был весьма малочислен и к тому же рассеян по мелким мастерским. Мелкая буржуазия, экономически слабая, стояла на невысоком культурном уровне. Отсюда понятно, почему такой большой, густо заселенный евреями район не создал базы для литературно-творческой работы, отчего Белоруссия не стала центром какого-либо литературного движения.

Не мудрено, что, когда после Октябрьской революции еврейские рабочие и трудящиеся приступили к строительству пролетарской культуры, они не унаследовали от прошлого ни литературных традиций, ни воспитанной на этих традициях литературной интеллигенции. Лишь в рабочих рядах сохранились кой-какие связанные с еврейским рабочим движением традиции революционной поэзии, основы которой были заложены Винчевским, Бовшовером, Эдельштатом, Морисом Розенфельдом, Авромом Рейзиным и другими. В прозе царили главным образом традиции классиков; от модернистской же буржуазной литературы проза ничего не заимствовала.

Таким образом, еврейским рабочим массам пришлось выдвигать из собственных рядов литературную интеллигенцию, создавать литературу заново. Это значит, что еврейская литература в Белоруссии есть подлинное детище Октября, революцией рожденное, вместе с революцией растущее и укрепляющееся.

И тот факт, что именно Октябрьская революция развязала творческие силы еврейского пролетариата, что по существу она первая собрала, сплотила и в буквальном смысле этого слова создала еврейский пролетариат, форсируя его дальнейший быстрый рост и развитие, — этот факт обусловил собой то знаменательное явление, что основной контингент еврейских писателей Белоруссии вышел из рядов молодежи и был органически связан с Октябрьской революцией, с пролетариатом.

С исторической точки зрения весьма любопытно, что именно в Белоруссии образовалась первая в Союзе группа еврейских пролетарских писателей — «Молодой рабочий», из которого впоследствии выросла крупная организация еврейских пролетарских писателей.

На другой день после освобождения Белоруссии от белополяков, даже до этого, в Витебске родилась еврейская коммунистическая, а позже и комсомольская пресса. Сразу создались благоприятные условия для развития и укрепления пролетарской литературной организации. Печать организовала и объединила молодых писателей вокруг партии и советской власти, вокруг их пламенных лозунгов.

II

Необходимо отметить следующий весьма характерный и поучительный факт.

Бундовская пресса создалась в Белоруссии сейчас же после Февральской революции. На целый год, следовательно, опередила она появление первых коммунистических изданий. Ежедневная газета «Дер Векер» (Будильник) начала выходить в Минске в июне 1917 года и просуществовала с небольшим перерывом до 1921 года (во время польской оккупации «Дер Векер» эвакуировалась в Гомель, а затем в Москву). Коммунистическая же печать в Белоруссии подала первые признаки жизни лишь во второй половине 1918 года. Это была беспокойная жизнь, богатая эвакуациями и кочевками.

И, несмотря на это, бундовская пресса Белоруссии за все время своего существования не выдвинула ни одного сколько-нибудь значительного имени поэта или беллетриста, который оставил бы после себя следы в еврейской литературе и занял бы впоследствии то или иное место в нашей советской литературе.

В то же время коммунистическая пресса с первого же дня начала выдвигать одного за другим новых поэтов и беллетристов из рабочей массы и трудовой интеллигенции, которые позднее

создали целое литературное движение, крепко спаянную организацию с ярко выраженной пролетарской физиономией.

В чем причины этого знаменательного явления?

Мне думается, что здесь лишний раз нашел свое подтверждение тот исторический факт, подкрепленный рядом не опровергнутых документов, что еврейские рабочие массы, во всяком случае активнейшая их часть, уже в первые дни революции отошли от Бунда, что их уже тогда влекло в ряды коммунистической партии.

В Бунде остались наиболее отсталые элементы еврейского пролетариата. Да и те застряли там, с одной стороны, из-за свойственной им политической инерции, а с другой—оттого, что в первые дни Февральской революции коммунисты не могли уделить достаточно внимания организации еврейских рабочих. Активная, творчески действенная часть еврейского пролетариата либо вступила в коммунистическую партию, либо, в партии не состоя, подчинялась ее идеологическому влиянию, заражалась ее лозунгами — даже в тех случаях, когда по тем или иным причинам формально не успела порвать с Бундом. Известны многие факты, когда бундовцы преданно работали в коммунистической прессе и в еврейском комиссариате, невзирая на протесты своей организации. После Октября и речи не могло быть о том, что сознательная часть еврейского пролетариата в какой бы то ни было степени симпатизирует Бунду. Творческие элементы еврейского пролетариата сразу почуяли, где подлинно пролетарское, где истинно революционное начало. Революционное сознание рабочих не могло мириться с национал-демократической, а в определенные периоды просто контрреволюционной сущностью Бунда. И свои пламенные революционные песни несли они в коммунистическую прессу.

Чтобы уяснить себе вполне тот типичный мелкобуржуазный дух, который владел Бундом и его «творческой массой» в послеоктябрьские дни, достаточно рассмотреть несколько стихотворений, напечатанных в газете «Дер Векер».

Одно стихотворение — «Братская могила» некоего Л. Бермана было напечатано 1 декабря 1917 года, т. е. сейчас же после Октябрьского переворота, когда власть уже перешла в руки рабочих, когда вся страна была объята пожаром революции, когда разгоралась гражданская война классов.

О чем же пишет, что или кого воспевает бундовский поэт?

Видишь: там вон, за местечком,
Где змеей скользит река,
Братская стоит могила,
Вся цветами убрана.
Вера и обычай предков
Там межи не создают,
И в объятиях с евреем
Мирно спит в земле поляк.

Только в жизни разлучала
Расовая их вражда;
Смерть же их соединила
И как братьев приняла.

О формальной стороне стиха говорить не стоит. Он вопиюще слаб и свидетельствует об исключительной беспомощности автора. Смысл стихотворения весьма туманен: о какой братской могиле идет речь? Если эта могила — продукт войны, то к чему здесь приплетена «идея» соединения поляка с евреем? Если же братская могила порождена погромом, то опять-таки при чем здесь поляк и еврей? Жертвой каких конфликтов пали они?

Однако любопытнее всего в этом стихотворении так называемая «истинно бундовская» точка зрения. Будь эта братская могила результатом империалистической войны или следствием погрома, — в обоих случаях автор считает ее продуктом не классовой борьбы, а борьбы рас.

Увы, к тому времени Бунд о классовой борьбе уже порядком забыл!

Еще больший интерес представляет второе стихотворение того же Бермана, напечатанное в «Векере» от 31 декабря. «К миру» — так называется стихотворение. Вот как бундовский поэт понимает идею мира:

Скорей же, скорее гряди, ангел мира!
Ах, мне ненавистна война
И дикие клики побед.

Войною прекрасное кто же построил,
Иль храмы свободы воздвиг?
Одно разрушенье и рабство, и гибель,
И смерть она миру несет.

Простри свои крылья над каждым народом,
И дальних и ближних пригрей.
Скажи им, втолкуй им, заблудшимся массам,
Как дороги мир и покой.

Специфический «ангельский», «божественный» лексикон этого стихотворения так и бьет в нос затхлостью старческой молитвы. Так и хочется заныть на манер рыдающих иом-кипуровских молельщиц, — до того выдержано стихотворение в густых синагогальных тонах.

Теперь об «идеологической» стороне стихотворения. Выше мы указывали, что оно было написано в начале гражданской войны, когда революция была в смертельной опасности. И вот, вместо того чтобы звать массы в бой с классовыми врагами, с врагами революции, поэты Бунда разражаются пацифистскими стишками, доказывают вред войны, вовсе не задумываясь над вопросом, гражданская это война или империалистическая. Объектом поэтической скорби и негодования оказываются не классы, а те же расы и все страждущее человечество, которое могут спа-

сти лишь распростертые крылья ангела мира. И вину за кровопролитие поэт возлагает не на буржуазию, действительного и единственного поджигателя войн, а на «заблудшие массы». Они, темные массы, видите ли, рвутся в бой, и нельзя их остановить. Только лучезарный ангельский свет может разогнать мрак и образумить «братоубийц»...

Более реакционную мысль в разгар революции трудно и придумать. Если в публицистике Бунд еще пытался с помощью революционной фразеологии затемнить свою контрреволюционную сущность, то в поэзии он был откровенно и цинично реакционен.

Возьмем третье стихотворение — «Песнь свободы» некоего Калмана Фридмана:

Мчись туда, моя душа,
Где цветы не увядают.
Из цветенья я сотку
Гимн свободе — новый гимн.

Вечно там смеется солнце,
Радостью сверкает жизнь.
Из блистающего света
Песню воли я сотку.

И весельем и надеждой
Заблестит мой вольный стих,
Заструится и заплещет
Свежей, сладостной струей.

(«Дер Векер» от 8 декабря 1917 г.)

Не надо особенно углубляться в содержание этого стихотворения, чтобы сразу же почувствовать его «дух». Бундовский поэт воспринимает свободу не как определенную политическую категорию, покупаемую ценой борьбы и крови, а как некую библейскую идиллию, вроде страны, текущей млеком и медом, струящей сладостные (обратите внимание на этот местечковый лексикон) струи. Чем стихотворение это отличается от библейского сказа о стране, где растут булки на завалинках? (Народное представление о Палестине.) Самый тон стихотворения, желание убаюкать себя туманной идиллией о безмятежном блаженстве, в то время когда миллионы рабочих и крестьян отдавали свои жизни на десятках фронтов именно за завоевание свободы, — уже одно это представляет собой невообразимый сгусток реакции. Мы уже не говорим о том, что вся «революционность», на которую намекает стихотворение, ломаного гроша не стоит, и если бы стихотворение вообще было годно к печати, его поместил бы любой буржуазный орган в самые черные дни царской реакции.

Усталость от войны и революции, апатия, безнадежность — вот настроения, характерные для Бунда. Необыкновенно могущественное, все увеличивающееся влияние коммунистических идей, наступательный ход революции больно били по меднолобому

Бунду, вырывая из его расстроенных рядов лучшие элементы и толкая к нему элементы отсталые, неспособные к борьбе. Последние и создавали в Бунде те отвратительные мещанские настроения, о которых мы говорили выше.

Старые идеалы один за другим терпели крушение. Стремительный бег революции не давал обывателю опомниться. Куда бежать, куда скрыться? «Революционеры» из Бунда страстно хотели уйти в прошлое, чтобы в его безмолвии, в его сказочности обрести покой. В годы реакции (1907—1912) такие вожделения имели место не только в рядах Бунда. Во время Октябрьской революции Бунд их полностью воскресил.

Все это четко и ясно выразил поэт Л. Горелик. В «Векере» от 4 января 1918 года он напечатал пространную поэму в 172 строки — «Сказ о кладбище».

Прочь хоть на мгновенье
Все заботы будней,
Злые дни и ночи,
Черные года!

Извлеките когти
Из больного сердца
И снимите ношу
Со спины моей!

Очертите кругом:
Сяду посредине,
Отдохну немного —
Сказку расскажу.

Уже эти три строфы исчерпывающе передают настроение апатии бундовского песнопевца.

«Прочь хоть на мгновение заботы!..» Оставьте в покое бундовского поэта, снимите ношу с расслабленной его спины. Он отказывается от ответственности, которую возлагает на каждого честного гражданина мировой переворот: Октябрьская революция для него — тягостные «заботы будней». Сколько нужно политического цинизма для того, чтобы в разгар величайшей революции мечтать о замкнутом круге, в котором можно было бы спокойно отдыхать и предаваться сладостным воспоминаниям о прошлом!

Но и эти воспоминания не радуют бундовского поэта.

Нет, не расскажу вам
Про луга и нивы:
Там, в родном местечке,
Я их не видал.

Переулки наши
Грязны и сутулы,
Свиньи, псы и куры
Роются в навозе.

Невеселые воспоминания! Охваченный отчаянием, бундовский певец забыл даже о тех немногих светлых и честных минутах, которые Бунд все же может найти в своем отдаленном прошлом.

Громы революции до того оглушили бундовского поэта, что из его головы вылетели все выдающиеся факты из истории его же партии. Революционных воспоминаний он в своей памяти не нашел. Он возвращается к легендарному прошлому с его синагогами, кладбищами, к сказочкам, обросшим плесенью старины..

Посреди местечка,
Возле синагоги,
Старое кладбище
Заросло полынью.

Почернели плиты,
Надписи истерлись.
Толстые деревья
Старчески кряхтят.

Шепчутся деревья
В тишине вечерней
И мурлычат сказку
Об ушедших днях,

О каком-то пане,
Что затеял шутку:
Цадика[1] могилу
Захотел крестить.

И эта тема, и весь антураж поэмы (синагога, кладбище, могила цадика, сумасброд-помещик), и откровенный шовинистически-клерикальный дух ее — все это красноречивее десятка публицистических статей свидетельствует о том гнилом болоте, в которое к тому времени уже скатился Бунд.

Мы бы однако грешили против целостности и полноты в изображении политического облика Бунда, мы не исчерпали бы всей «глубины» бундовского синагогально-мистического духа, если бы не рассказали, чем кончилась эта «кощунственная» затея барина.

Подпоил тот барин
Своего лакея
И послал к могиле —
Водрузить там крест.

Разумеется, бог не стерпел такого кощунства.

Теплый, летний вечер
Тихо и светло...
Вдруг завыла буря,
Воцарился мрак.

Молнии сверкают,
И трохочут громы.
Но слуга смеется —
Крест в руке блестит.

[1] Цадик — праведник.

Словом, хамская голова! Не знает о существовании «перста божия». Евреи, совершенно не подозревавшие о коварных замыслах барина, диву дивались:

Взволновались люди:
Что все это значит?
Отчего внезапно
Свет сменился тьмой?

А буран все воет,
И кряхтят деревья.
А евреи плачут:
Это божий знак.

И пускают в ход старый, испытанный способ:

Все псалтырь читают,
Светлой ждут зари.

Псалмы, конечно, подействовали.

В синагогу утром
Поплелись евреи.
Видят: у кладбища
Мертвый спит слуга.

А вот как бундовская пресса воспитывала молодняк.

В № 265 «Векера» от 24 мая 1918 г., в специальном «уголке молодежи», где печатались, как значится в заголовке, «Первые стихи молодых поэтов», некий Мордхай Мулер жалобно стонет:

Нет у меня товарищей, друзей.
Мне тяжело.

Чтобы забыться от этой тяжести земной, молодой поэт обращается к теме любви, которую он воспевает в идиллических эйнгорнских тонах (Эйнгорн — поэт декаданса и разложения).

Хочу, чтоб любовь моя тлела, как свеча в синагоге:
Без пламенной страсти, без пыла, без жарких лобзаний, без счастья
А я чтоб стоял зачарован, как кантор стоит у амвона,
И жадно глотал беззаботный и радостный взор моей милой.

Чтоб тихо она мне шептала невинные, чистые сказки
И нежной рукою, как мать, мне гладила черные кудри.
Чтоб снилось мне долго о том, как прекрасная чудо-царевна
Тоскующий мозг мой колышет, как ветер колышет колосья.

Тут же другой молодой поэт распускает нюни:

Солнце закатилось. Тихо дремлет роща.
Загорелись звезды в небе голубом.
Я сижу усталый, одинокий, бедный
В роще, возле речки, и рыдаю вслух.

Вот чем занимались бундовские поэты.

Даже позднее, в 1920 г., когда толкаемый массами все более влево Бунд был уже «без пяти минут коммунистическим» и гото-

вился принять платформу партии, — даже тогда бундовская поэзия не отличалась особенной жизнерадостностью. Сумеречные настроения, тяжелые сомнения продолжали царить в руководящих кругах Бунда. «Ветеранам» слишком тяжело было расстаться с «автономией», с ролью «единственного представителя» еврейского пролетариата.

Некий Залман Куница напечатал в гомельском «Векере» от 28 января 1920 года стихотворение, в котором меланхолически вопрошает:

Что день мне грядущий несет, что сулит мне?
Веселье иль муку, триумф или смерть?
Залечит ли «завтра» вчерашние боли?
Вздымусь ли высоко, иль низко паду?
Лавровый ль венец увенчает чело мне,
Иль, может, сплетут мне терновый венок?

Раздастся ль из уст моих песня свободы?
Умру ль, опьяненный угаром побед?
Иль цепи неволи снесу я в могилу,
Сраженный страданьем, поверженный в прах?

Иссякнут ли силы, вражда ли иссякнет,
И жажда отмщенья потухнет навек?
Иль, может быть, скорбь мою душу изранит,
Когда я увижу, что враг победил?

В этом стихотворении необычайно ярко нашли свое выражение чувства и настроения, владевшие Бундом накануне его отхода от «традиций», от жонглирования «старыми заслугами» и «происхождением».

Грядущее продолжало оставаться для Бунда туманным. Пролетариат видел перед собой определенные и ясные цели. Он к тому времени уже успел сокрушить Колчака, он отвоевал от Деникина половину территории Украины с Харьковом и Киевом. Беспощадно карающей лавиной катилась Красная армия, армия пролетариата, к Черному морю. Конец своей борьбы пролетариат мыслил исключительно как победу над буржуазией. А Бунд продолжал сомневаться: а вдруг он сорвется, вдруг окажется разбитым, и тогда придется волочить с собой в могилу оковы («Иль цепи неволи снесу я в могилу?»).

Понятно, что в такое реакционное шовинистическо-клерикальное болото, какое представлял собою Бунд, еврейские массы ничто не влекло. Другие настроения владели ими. Еврейский пролетариат был охвачен энтузиазмом революционной борьбы и собирался под знаменем компартии.

Случайно ли, что именно в бундовской прессе приютилась реакционная поэзия? Очевидно, не случайно. Ведь не только в период, о котором идет речь, бундовский орган печати помещал на своих страницах реакционные произведения. Покровительственное отношение к этого рода литературе было у Бунда традиционным. Во всех бундовских изданиях периода революции 1905 г. —

периодических и единовременных — печатались такие строго выдержанные в хасидском духе произведения, как «Золотая цепь» Переца или «Реб-Аба» Онойхи и др.

В одном из публицистических сборников, изданном Бундом в эпоху реакции, была напечатана дискуссионная статья некоего Бе-ского, в которой автор доказывал, что нет ничего страшного в том, если какая-нибудь бундовка произнесет благословение над субботними свечами... Если эту озаренную святым светом «классовую проблему» выдвинул, как дискуссионную тему, официальный орган Бунда, то не оправдано ли появление в том же самом органе и на страницах его политических собратьев ярко реакционных литературных произведений?

К сожалению, мы не имеем возможности остановиться подробнее на этом вопросе. Но и приведенные выше выдержки с достаточной убедительностью подтверждают правильность высказанных нами положений.

Переходя к поэзии, печатавшейся на страницах коммунистической прессы, мы сразу чувствуем иное содержание, иной тон, иную форму. Тут нет и намека на тоску и уныние. Нет и следа апатии, безнадежности, желания уйти в себя, уединиться в свой уголок, чтобы отдохнуть от «повседневных забот».

В поэзии коммунистической прессы неизменно царит жизнерадостное, бодрое настроение. Она всегда конкретна, а потому и актуальна. Она отзывается на все явления революционной жизни.

Ее формальная сторона не имеет ничего общего с благочестивым елеем старой синагогальной молитвы.

В развитии еврейской литературы и поэзии в Белоруссии можно отметить несколько этапов.

Первым этапом надо считать время с начала революции до «нэпа». Это был период гражданской войны. Белоруссия в это время находилась в огневом кольце. Беспрерывные бои и эвакуации не давали возможности наладить сколько-нибудь организованное хозяйство. Это состояние, естественно, не могло не отразиться на развитии повседневной прессы и литературы.

Единственным организатором еврейской литературы того периода была коммунистическая периодическая пресса. Но эта пресса не переставала эвакуироваться с одного места на другое. При таких условиях не могло быть, конечно, и речи о нормальном развитии, о плановом и организованном воздействии на молодую литературу.

Этот период наложил печать на содержание поэзии, на весь характер ее. Этот период интересен уже тем, что в это время был заложен фундамент новой пролетарской литературы в Белоруссии.

Мы дольше остановим наше внимание на этом периоде и попытаемся провести параллель между поэзией, печатавшейся в бундовской прессе и в коммунистических изданиях.

Белоруссия представляет собой уплотненный уголок прежней «черты оседлости». Еврейским рабочим массам жилось здесь очень тяжело. Хозяин, с одной стороны, и полицейский сапог — с другой, делали жизнь еврейского рабочего невыносимой. Как мы уже указывали выше, здесь не было нормально организованного пролетариата. Оттого и реакция, наступившая после 1905 года, давала себя здесь чувствовать сильнее и болезненнее.

Революционное движение, окрепшее после Ленских событий, не охватило в Белоруссии сколько-нибудь широких масс. После революции 1905 года до самых февральских дней 1917 г. в рабочей среде продолжало господствовать весьма угнетенное настроение.

Война, кровавые репрессии, волны обездоленных беженцев — все это еще больше усугубляло мрачное настроение рабочих масс.

Еврейский рабочий в Белоруссии в своем подавляющем большинстве был придавлен, задушен.

И вдруг — столь неожиданная и столь безграничная свобода! Грянула Февральская революция, а вслед за нею — Октябрьские дни. Февральская революция освободила еврейского рабочего лишь формально. Он мог организовываться, он получил в большей или меньшей степени возможность готовиться к дальнейшим боям. Но фактически Февральская революция, конечно, не принесла освобождения еврейскому рабочему. Она не освободила его, как не освободила трудящихся всей тогдашней России от эксплоатации, она оставила политическую власть в руках буржуазии. Больше того, даже в национал-культурном отношении она не принесла свободы еврейскому пролетариату. Пресловутая «национальная автономия», которую так оглушительно растрезвонили тогда бундовские витии, фактически была плотиной, задерживающей развитие еврейских рабочих масс.

Демократическая «свобода» на практике оказалась диктатурой еврейской сионистско-клерикальной буржуазии.

Во всех общинах, избранных на основе «демократии», большинство составляли сионисты и раввины. Вполне понятно, что общины такого рода не хотели и не могли заботиться о культурном развитии еврейского пролетариата и трудящихся масс вообще.

Октябрь сразу освободил еврейского рабочего от всех сковывавших его цепей. Октябрь освободил его экономически. Он дал еврейскому рабочему неограниченную политическую власть.

Октябрьская революция с первого же дня поставила во всей полноте вопрос о развитии культуры на национальном языке.

Появление Народного комиссариата по еврейским делам и его филиалам в провинции; сеть еврейских школ, организованных Комиссариатом в разных городах и местечках и притом без всякой борьбы с сионистами; появление «Варгайта» и позднее

«Эмеса»[1], издательская деятельность, развившаяся по инициативе Комиссариата; устроение евреев на земле и т. д. и т. д., — все это с бьющей в глаза очевидностью показало еврейскому пролетариату колоссальную разницу между буржуазной «демократией» и диктатурой пролетариата. Октябрь воодушевил и окрылил еврейские рабочие массы.

И запел еврейский пролетариат, запели еврейские трудящиеся.

Просматривая еврейскую коммунистическую прессу того времени, буквально поражаешься невидимому доселе количеству новых, только что пробужденных к творчеству поэтов...

Массы запели...

Интересно отметить следующий факт. Почти все поэты, писавшие в этот первый период, впоследствии куда-то исчезли, скрылись с поэтического горизонта. Девяносто процентов имен, фигурировавших на страницах донэповской компечати, в дальнейшем не встречаются ни в повседневной прессе, ни вообще в литературе.

В период гражданской войны массы выполняли определенную функцию: охраняли революцию. Надо было воодушевлять бойцов на «последний решительный бой»... Старые поэты к выполнению этой миссии были совершенно не пригодны. И вот массы сами взялись за выполнение этого исторически важного социального заказа. Еврейский пролетариат впервые создал свою собственную, неподдельную пролетарскую прессу.

И эта пресса — коммунистическая пресса — первым долгом широко раскрыла двери рабочему-поэту, поэту из рабочей интеллигенции.

В журнале «Свободный рабочий», выходившем в 1918 году в Витебске, под редакцией тов. Ш. Огурского, начал печататься рабочий М. А. Абарбанэл. Последнему уже тогда было лет тридцать. В прежней еврейской мелкобуржуазной и «пролетарской» прессе он, видимо, не находил гостеприимства. Только коммунистическая пресса раскрыла для него свои страницы. То же случилось с Шоломом Израэлитом, также средних лет рабочим. Он печатал свои «кровавые очерки», посвященные войне, в коммунистическом журнале «Культура и просвещение», выходившем в Москве[2].

Позже, когда начали выходить коммунистические газеты и журналы в Витебске, Минске, Вильне, — рабочий впервые получил возможность сказать свое слово.

---

[1] «Варгайт» — «Правда» на немецком языке, «Эмес» — «Правда» на разговорно-еврейском языке (древне-еврейское слово).

[2] Тов. Ш. Израэлит посылал свои очерки о войне и другие рассказы в бундовский «Векер», но там их не печатали; рассказы были слишком резки в осуждении империалистической войны и вообще слишком «тенденциозны».

Понятно, что рожденная в таких условиях поэзия приобретает иной тон и иную тематику, иную форму, чем песнотворчество бундовских поэтов.

Рабочий М. Абарбанэл впервые почувствовал, что значит свободный рабочий праздник, и с воодушевлением запел:

Сегодня — праздник мировой,
Всеобщего веселья день.
Клокочет жизнь, котлом кипит.
Работа стала. Смолк завод.
На шахтах — тишина.

А тот, кто строит, кто творит,
Сегодня гордою стопой
По улицам шагает.
«Конец владычеству господ»
Он громко возвещает.

Без устали клокочет жизнь,
Освобожденная от гнета.
Плечом к плечу, сомкнувшись в ряд,
Идут рабочие, поют
Песнь мощную свободы.

В том же номере «Свободного рабочего» Абарбанэл напечатал «Рабочий марш», полный энтузиазма и готовности отдать жизнь за завоеванную свободу. Ни намека на усталость, на желание отдохнуть. Каждая строка зовет к борьбе, воодушевляет на бой.

Взгляните на красно-кровавое знамя,
Как ярко алеет оно!
Пусть нам суждено умереть за свободу, —
Мы с радостью жизнь отдадим.

Нуждою и голодом, мукой и пыткой
Терзал нас кровавый тиран.
Но мы исполинским усилием воли
Оковы разбили навек.

Трепещут владыки, колеблются троны.
Струится потоками кровь.
Но мы за нее, палачи-венценосцы,
Сторицею вам воздадим.

Так шире дорогу рабочему классу!
Дорогу — идущим на бой!
Кто путь преградит нам, того беспощадно
Сметем мы железной метлой.

Поэзия того времени воспевает главным образом завоевание рабочим классом свободы.

Вот, например, молодой рабочий из Ржева И. Волковичер, в «Штерн» («Звезда») от 24 декабря 1918 г. (Минск) печатает патетические стихи:

Свободу обретя, преобразил ты мир,
Так не гляди назад: там пламенем объято
Твое прошедшее — мир рабства и нужды,
Мир грабежа, насилья и разврата.

Ты мощные твердыни сокрушил.
Владыки гордые, как тени, исчезают.
Так пусть же громче голос твой звучит!
Пусть ярче твой пожар пылает!

В бундовской поэзии стихи такого содержания не могли, конечно, появиться. Свобода рабочего не была свободой для «Бунда». Эта свобода не могла радовать бундовцев, не могла его вдохновлять. Бунд мечтал о «демократической» свободе, об учредительном собрании, и по этой-то причине бундовский поэт с первых же дней Октябрьской революции затосковал по спокойствию и порядку. Ему хотелось как можно скорее свалить с плеч бремя революции и предаться в тишине мирному, идиллическому созерцанию.

Еврейский рабочий сразу почувствовал классовый характер Октябрьского переворота. Некий Калман в «Штерне» от 8 января 1919 года посвящает следующие строки новой, красной звезде:

В убогих подвалах и серых лачугах
Веселье и радость и гулкое пенье.
А в пышных хоромах — испуг и смятенье.
И стонут там люди и жмутся друг к другу:
Звезда, пламенеющий символ свободы,
Приводит их в дрожь, предвещая невзгоды.

Еврейские рабочие приняли свободу не так, конечно, как бундовский поэт. Они чувствовали, что свобода дается в результате борьбы, боев. Они сознавали, что предстоят еще большие трудности, но эти трудности их не пугали. Наоборот, во всех стихах, печатавшихся в коммунистической прессе, звучит бодрый призыв к дальнейшей борьбе. К прошлому возврата нет и не может быть.

Вот молодой поэт Ш. Гинделев в газете «Штерн» от 11 августа 1920 года посвящает свои первые стихотворные опыты «Красному бойцу»:

Сверкая пурпуром звезды пятиконечной,
С отвагою в груди, с винтовкой в руке,
Победным маршем из страны в страну
Шагает он к великой цели.

Он борется за счастье и за правду,
За вечный мир, за высший идеал.
Свободу он несет рабам вчерашним,
Которых угнетал кровавый капитал.

Ура! Уж близок день решительной победы.
Вздымайте выше наш освобожденный стяг!
Да здравствует боец наш красный, что месил
Своею собственной кровью глину
Для новой стройки мировой.

«Красный боец», Красная армия — вот что вдохновляет поэта-рабочего тех времен. Мы могли бы привести десятки стихов

на эту тему. Но мы ограничимся цитированием еще одного стихотворения юного поэта Эля Абрамовича, пятнадцатилетнего комсомольца, которого война забросила из белорусского местечка в Тамбов. В «Коммунистическом мире» № 5 от 1919 года он напечатал свое единственное стихотворение «Мы идем», посвященное Красной армии. Спустя несколько месяцев после этого юный поэт умер от тифа.

Вот это стихотворение:

Мы с факелом красным врываемся в ночь.
Куда ни придем, разгорается бой.
Дрожат и трепещут враги-палачи:
Их в ужас приводит наш бич огневой.

Идем мы, шагаем сквозь пламя и смерть.
Чем больше усеян шипами наш путь,
Тем ярче пылает в нас жажда побед.
К возврату назад нам пути уже нет.

То, чего не могли постигнуть в течение многих лет «мудрые головы» из «Бунда», прекрасно понял и осознал пятнадцатилетний рабочий Эля Абрамович.

Нельзя не отметить, что лейтмотив всех приведенных стихов — готовность отдать жизнь за завоеванную свободу и твердое сознание, что без жертв нельзя добиться настоящей свободы.

Очень характерна небольшая новелла этого самого юного поэта, печатавшаяся в «Коммунистическом мире» № 6-7 под символическим названием «Мессия». Новелла эта написана детски наивно; больше того, она выдержана в духе старой еврейской легенды. Но попробуйте сравнить настроения, которыми проникнуты произведения всех бундовских поэтов, вместе взятых, с настроением этой новеллы, — и вы сразу почувствуете, где здоровое революционное сознание и где гниль и смерть.

Новелла эта аллегорична. Юный поэт рассказывает о двух ночах своей юной жизни.

Когда-то в детстве — вспоминает он:

«Сумерки... мать сидит у окна, ожидая появления первых звездочек на темном небе. Я прижимаюсь к ней ближе.

— Мама! как будет выглядеть Мессия? — ни с того, ни с сего приходит мне в голову вопрос.

Задумчиво, тихо, точно шепча молитву, начинает рассказ свой мать:

— Тихо, бесшумно сойдет на землю Мессия, восседая на серебряно-белом коне, облаченный в шелковые одежды. В одной руке — бело-голубое знамя, в другой — рог, трубные звуки которого пробудят от сна мертвецов. И соберет он сынов Израиля со всех концов света и с радостным песнопением поведет их в землю обетованную...

Долго, долго еще рассказывала мать, но я ее больше не слушал. Моя фантазия, овеянная тихой грезой, унесла меня вдаль.

И почудилось мне, будто из далекой, неведомой мглы вырисовывается фигура белоснежного коня с серебряной гривой, а на нем восседает тихий, смиренный Мессия.

Небо покрылось черною мглой. Вот зажглись первые белые звездочки. Внезапно из глубины сумеречных миров прожурчала тихая, грустная мелодия:

— «Бог Авраама, Исаака и Иакова[1]...»

И еще одну ночь вспоминаю я, Октябрьскую ночь.

Молнией сверкали искры во тьме, ракеты прорезывали черную мглу, громом гремели раскаты орудий... Вдруг в вихре этой огненной бури показался человек. Он взобрался на башню, и мощно прозвучал его голос с вышины. По полям и лесам, по рекам и морям стальным эхо пронеслось:

«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

«Оденьте ваших сынов и дочерей в яркие пурпурные платья и выходите с ними навстречу красному Мессии, шествующему среди огненного вихря. Слышите ли его шаги, его пламенное дыхание?»

Он грядет, он приближается, он уже здесь...»

Восток и Запад, Север и Юг воспрянули к новой жизни. Рабочий класс, этот чудо-богатырь, бурным потоком хлынул навстречу своему Мессии. Искры, как молнии, сверкали, озаряя черное небо. В грозе и буре мчался Мессия на огненном своем коне. В одной руке — пылающий факел, в другой — раскаленный молот.

Рабочий народ — этот чудо-богатырь — хлынул навстречу своему Мессии.

... И тогда открылось глазам моим, как выглядит настоящий Мессия...».

Орган ЦК Бунда «Дер Векер» силится воскресить старую легенду. Он рассказывает о том, как помещик захотел осквернить крестом могилу еврейского праведника и как бог покарал за это кощунство любимейшего слугу вельможного пана. Пятнадцатилетний комсомолец Абрамович отрицает старого легендарного Мессию и создает свою легенду о новом «Мессии».

Эта новелла интересна еще и тем, что она лишний раз доказывает, как подлинно революционный поэт умеет даже в самую реакционную форму вкладывать революционное содержание. Эта новелла лишний раз подтверждает ту истину, что тон и дух поэзии определяется не ее формой, а содержанием. Очень часто мы наблюдаем, что в начальный момент новой исторической эры поэт, не успевший еще выковать новой творческой формы для выявления обуревающих его эмоций, вынужден пользоваться старой формой, поскольку она дает ему возможность ясно и четко выразить свою пламенную мысль.

[1] Специально женская старушечья молитва.

В первые дни революции не могло быть и речи о новой форме у такого юного писателя, как Абрамович.

Такое явление встречали мы и в русской литературе, у самого левого крыла поэзии того времени — у поэтов «Кузницы». И они прибегали нередко к старой, символической форме. И они пользовались символической фигурой «железного Мессии» для выражения своих представлений о свободе, о вожде. На протяжении многих веков «Мессия» жил в сознании всех народов, как некий избавитель. Его образ ассоциировался с освобождением. Потому для поэта этот образ является самой благодарной символической фигурой. Позже, когда поэзия выходит из детских пеленок, когда она становится более органической частью нового бурно клокочущего революционного быта, — она ощущает и новые тона, новое звучание. Естественно, что она нащупывает тогда и новые, еще не протоптанные дорожки, новые, не подделанные под старину, а органически свойственные данной эпохе творческие формы.

Итак, в этот первый период певцом являлась масса. И эта масса пела обо всем, что тревожило и волновало ее, чутко отзываясь на зов своей эпохи.

Писали тогда поэты просто, часто примитивно, слишком примитивно и творчески беспомощно — по нынешним нашим понятиям, — но всегда с большим подъемом, с огромным энтузиазмом.

Красно небо. Красны тучи.
Красным цветом мир залит.
Над столицей и деревней
Гордо веет красный флаг.

Звезды красными лучами
Озаряют путь рабам.
Смело, бодро и бесстрашно
В бой за правду и власть!

Много внимания уделяет поэзия первого периода детям и молодежи. Стихи эти также проникнуты пафосом борьбы, вдохновенной, непоколебимой верой в конечную победу.

В журнале для молодежи «Волны», выходившем в Витебске в 1920 году, Н. Бинкин напечатал стихотворение, посвященное молодежи:

Мой милый друг,
Товарищ, верь:
Быть в стороне
Нельзя теперь.
Волна бурлит.
Сомненья прочь.
Плыви со мной
В морскую даль —
К заветным берегам.

В том же номере «Волна» Ш. Левман обращается

«К молодежи»:

К заветным берегам, прорезав даль морскую,
Приплыть вам суждено.
Вам стая злобная подводных рифов
Пути не преградит.

И заканчивает так:

Несете в сердце вы и донесете
Багровый блеск.
Благословенно ваших зорь сиянье
И ваших солнц лучи!

Нет возможности исчерпать то обилие тем, которые были затронуты молодыми стихотворцами на данном этапе развития поэзии. Еврейские рабочие массы отзывались на все события и явления жизни, на все злобы дня. Борьба с клерикализмом, вопросы землеустройства, весенний сев, женский день, пролетарские праздники, десятки других тем — все эти в высшей степени важные, жизненные проблемы революции вдохновляли пролетарских поэтов, которые четко реагировали на эти проблемы, отражая их по мере сил и умения в своем творчестве.

Очень интересно стихотворение некоего Исроэля, напечатанное в газете «Штерн» от 18 марта 1921 года. В этом стихотворении поэт пытается противопоставить новую революционную поэзию старой. Автор делает попытки наметить основы революционного пролетарского творчества и как бы начертить программу революционной поэзии. Мы приводим это стихотворение целиком:

О муза...
Коммуне я бурные гимны слагаю.
Рожденные в пламени страстных желаний,
Острее меча, ядовитей змеиного жала,
Со струн моих льются могучие звуки.
Смеюсь я над плесенью песен былых.
В грядущем мой стих... я кую.

Парю я, как вольный орел, в вышине,
И стих мой — источник святого огня.
Душа моя — яркая в небе звезда.
Мой зов — что призывный рожок пастуха.
Я вечную песнь в честь коммуны пою.
Свободен мой стих... — я кую.

Мой гимн повторяют в боях пулеметы,
И пламень мой красных бойцов вдохновляет.
О власти советов я песни слагаю,
О вольном труде, сокрушившем оковы.
В боях закаляю я песню свою.
Мой стих — сама жизнь... я кую.

Необходимо подчеркнуть следующее любопытное явление: в то время как со стороны бундовской поэзии ключом бьет национал-шовинизм, в стихах, печатавшихся в коммунистической печати, нет и намека на национальные темы. Мы не говорим уже

о «национальном духе», — этом заезженном коне бундовских песнопевцев. На протяжении всего этого периода вы не встретите в коммунистической печати ни единого стихотворения, которое так или иначе затрагивало бы национальные темы. Революция раз навсегда разрубила гордиев узел так называемого «еврейского вопроса», окончательно разрешив национальный вопрос вообще.

Основной вопрос жизни — это революция. Охранить, укрепить революцию, отбить все атаки врагов на нее, создать необходимые предпосылки для ее дальнейшего развития и углубления — вот что составляло главную заботу передовых элементов пролетариата. Эти вопросы стояли в центре внимания и еврейского пролетариата. Этими проблемами была поглощена мысль массового еврейского поэта, посвящающего революции все свое вдохновение, всю силу своей творческой эмоции.

Еврейский пролетариат сразу почувствовал интернациональный характер революции. Он понял, что это не только — русская революция, что она несет освобождение угнетенным всего мира. Этому интернационализму еврейский пролетариат посвятил немало стихов.

Еще в 1919 году З. Клуни напечатал в «Коммунистическом мире» стихотворение, представляющее интерес с двух точек зрения: во-первых, поэт прокламирует в нем разрыв с прошлым, с наследием веков, с песнями, рожденными в неволе, а во-вторых, он уже отчетливо слышит, как на всех языках трудящиеся распевают одну и ту же песню:

Я сжег все старые стихи,
Что в рабстве я слагал.
Прошедшему возврата нет —
Я с ним порвал навек.

Я за собою все мосты
Безжалостно спалил.
Я — член коммуны мировой.
Я с коллективом слит.

Француз иль немец, русский, швед.
Латыш, еврей иль финн,
В Нью-Йорке ль, Риме иль Москве —
Все песнь одну поют.

В № 1-2 журнала «Волны» за 1920 год, выходившем в Витебске, М. Юдович печатает стихотворение, проникнутое тем же интернациональным настроением:

Рукою юною за руль — и поплыви!
Расправь кроваво-красный парус счастья
И, напрягая взор, корабль веди
К далеким берегам!

И всюду, где во мраке ночи
Свобода мечется в тисках,

Где гибнет молодость, склоняя
Пред старым поколением главу, —

Корабль останови!
Зажги свой факел и кроваво пламеней
Перед всяким островом среди пучин,
Перед всяким городом на берегу, —
И к бунту призывай весь мир!

Проникни в каждую лачугу, в каждый дом.
На всех углах
И перекрестках кликни клич
Восстанья и борьбы.

Огонь кромешный
Жажды битвы
За новый строй
Зажги во всех сердцах!

Еще одна цитата из стихотворения, напечатанного позже, в феврале 1921 года, в газете «Штерн»:

Несем мы клич свободы во все страны,
Где человек живет.
И мощно зазвучит повсюду наша песня,
Наш вольный гимн.

Вместо национал-шовинистических и клерикальных тем в бундовской печати — интернациональные темы, пафос борьбы в коммунистической печати. И не только в вопросах национализма и интернационализма легла глубокая пропасть между поэтами обоих направлений. К какой бы теме они ни прикоснулись, всюду чувствуется непроходимая грань между теми и другими поэтами.

Нередко темы совпадают у тех и других, именно там, где это совпадение имеет место, наиболее ярко и рельефно сказывается различие мировоззрений. И тем глубже бездна между теми настроениями, которые организуют вокруг одной и той же темы поэты двух разных политических лагерей.

Из всего сказанного ясно видно, какое здоровое, полнокровное, жизнерадостное начало заложено в первых поэтических опытах, в первом детском лепете новорожденной еврейской пролетарской поэзии.

Не удивительно, что все эти юные поэты группировались и могли группироваться только в коммунистической печати. В бундовской прессе им места не было и не могло быть.

М. Клевенский

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА 70-х ГОДОВ НА СЛУЖБЕ РЕВОЛЮЦИИ

(«СКАЗКИ КОТА-МУРЛЫКИ»)

Во время движения радикальной интеллигенции 70-х гг. «в народ», которое в 1874 г. приняло чисто стихийный характер и продолжалось, хотя и в ослабленном виде, еще несколько лет и после «безумного года», пропагандист, уезжая из городских центров в глубь страны, в деревню или проникая со своей проповедью к городским рабочим, нес в народ не только устное слово, но и книгу. Книгу эту, за безграмотностью широких масс, часто приходилось читать вслух самому пропагандисту, но, тем не менее, ею пользовались. Характер этой книги, служившей целям революционной пропаганды, был весьма разнообразен. Здесь были и серьезные трактаты, и самые популярные брошюры, и переводные вещи, и оригинальные, и публицистика, и беллетристика, и проза, и стихи.

Среди книг, которыми пользовались пропагандисты для своих чисто практических задач текущего момента, значительное место занимали произведения русской художественной литературы. Как при непосредственном соприкосновении пропагандистов с крестьянами и рабочими, так и в тех кружках, так сказать, высшего типа, в которых наскоро подготовлялась интеллигентская молодежь для действий в народе, художественные произведения играли большую подсобную роль. Русская литература в этот момент получила своего рода социальный заказ и этот заказ выполнила.

Напомним те произведения русской художественной литературы, которые были больше всего в ходу у народников-пропагандистов. В мемуарах и различных официальных документах чаще всего упоминаются, как орудия пропаганды, следующие вещи: «Дедушка Егор» М. К. Цебриковой (первоначально напечатан в «Неделе» 1870 г., №№ 30-31); «Митюха» неизвестного автора (выходили отдельные издания, начиная с 1873 г.); сборник Н. И. Наумова «Сила солому ломит» (1874); «Очерки фабричной жизни» А. П. Голицинского (первое издание вышло в 1861 г.; второе — в 1873 г.); «На миру» Ф. Д. Нефедова (сборник 1872 г.; в особенности популярен был здесь рассказ «Безоброчный»); «Степные очерки» А. Н. Левитова (пропагандисты пользо-

вались изданием 1873 г. — маленькой книжкой, в которую вошло всего 3 рассказа). По своей теме выделялась драматическая хроника А. А. Навроцкого «Стенька Разин», изображавшая народную революцию и ее вождя. (Первоначально — «Вестник Европы» 1871 г., № 5. Было и отдельное издание.) Автор этой хроники был для пропагандистов человеком совсем другого лагеря, но некоторые его произведения были в свое время весьма популярны среди мелкобуржуазной радикальной интеллигенции: ему же принадлежит и песня «Утес Стеньки Разина» («Есть на Волге утес...»), напечатанная в первый раз в том же «Вестнике Европы» (1870, № 12) и потом десятки лет распевавшаяся молодежью.

Кроме этих наиболее ходовых вещей упоминаются еще, но значительно реже, «Ванюха беспутный» В. Майнова («Неделя» 1870, №№ 6—12), «Хроника села Смурина» П. В. Засодимского (первое отдельное издание в 1875 г.); «Игра в потраву» Дм. Волкова (сцены в 3-х картинах — «Отеч. записки» 1869 г. № 5) и др.

Основной темой, объединяющей все эти произведения, является жестокая эксплоатация народной массы, рабочей и крестьянской, со стороны владеющих классов и жестокие страдания на почве этой эксплоатации. Затем, многим из указанных авторов присуще стремление изображать «мирских людей» — рабочих или крестьян, проникнутых общественным духом, мужественно поддерживающих интересы угнетаемой и бесправной бедноты. Масса их не поддерживает, отступается от них в трудную минуту, но они остаются верными себе, и обычно тюрьма и другие репрессии являются их уделом.

Среди писателей-художников, которыми пользовались пропагандисты-семидесятники для своих революционных целей, одно имя стоит несколько особняком и является на первый взгляд довольно неожиданным в этой связи. Это — известный Н. П. Вагнер со своими «Сказками Кота-Мурлыки». Профессор Вагнер (1829—1907) был ученым зоологом и в то же время довольно плодовитым беллетристом. В эпоху хождения в народ «Сказки Кота-Мурлыки» были свежей литературной новинкой: первое их издание вышло в 1872 г. (Сб., изд. Стасовой и Трубниковой).

Современные свидетельства не оставляют сомнения, что «Сказки» были в ходу у пропагандистов — как среди интеллигентской молодежи, так и в рабочих кружках. Вот некоторые из таких свидетельств. Анаст. Шехтер [1] рассказывает, как она в 1872/73 г. вступила в Одессе в тайную бесплатную школу, устроенную студентами для развития детей и юношества. Студент-химик Ю. Гольдштейн говорил, что напрасно девочкам-подросткам 13-14 лет дают «Что делать», сочинения Писарева и пр. У него был разговор по этому поводу со своей юной аудиторией. Разговор этот Гольдштейн окончил словами: «А теперь давайте чи-

[1] «Из далекого прошлого». «Каторга и ссылка» 1923 г. № 5.

тать «Сказки Кота-Мурлыки». «Мы сначала обиделись, что он принимает нас за детей, которым нужно читать сказки, но когда он об'яснил нам, что Вагнер потратил семь лет на обработку этих сказок, что эти сказки совсем не детские, мы согласились читать с ним». Должно быть, они не были разочарованы, потому что дальше говорится: «Гольдштейна мы полюбили. Он стал нашим другом-учителем, мы делились с ним всеми нашими мечтами».

С. С. Синегуб и Л. Ф. Бердников в 1872 г. на Невяжском заводе составили кружок из интеллигентской молодежи. «Помню, что я читал, между прочим, реферат по утилитаризму, а из книг читал Писарева и популярные в то время «Сказки Кота-Мурлыки», не особенно давно только явившиеся в свет. Наибольшей симпатией из этих сказок среди молодежи пользовались две: «Колесо жизни» и «Макс и Волчок», а среди рабочих, кроме того, еще и «Курилка», чтение которой в слушателях рабочих вызывало неудержимый хохот» [1].

Тот же Синегуб в письме к Л. Тихомирову в 1876 г. пишет: «Ярцев познакомил меня через двух своих тверских земляков с огромной артелью каменщиков, живших не в фабричной казарме, а в подвальном этаже воздвигаемого ими дома. Я был там два раза, читал «Дедушку Егора» и «Игру в потраву», сочинение Волкова, «Макс и Волчок» Мурлыки. По поводу чтения поднимались разговоры о всякого рода эксплоататорах» [2].

А. В. Андреева, известная пропагандистка, в 1874 г. в Харькове познакомилась с учениками технического железнодорожного училища Юркевичем и Корабельниковым. Она подготовляла из них пропагандистов. На собраниях у Андреевой читались книги, как, например, «Исторические этюды» Шашкова и «Сказки Кота-Мурлыки», причем Андреева поясняла прочитанное. Так, по удостоверению Юркевича, Андреева по поводу «Сказок Кота-Мурлыки» говорила, что они написаны с целью показать тяжелое положение рабочих, возбудить в них неудовольствие к правительству и, таким образом, вызвать возмущение. Книги давались пропагандисткой и для чтения на дом: Юркевич получил «Кота-Мурлыку», а Корабельников «Дедушку Егора» [3].

В том же Харькове «Сказки Кота-Мурлыки» читались в это время и в кружке семинаристов [4].

Чтобы понять увлечение радикалов-пропагандистов «Сказками Кота-Мурлыки», следует помнить, что эта книга среди интеллигенции 70-х гг. вообще имела большой и шумный успех. Характерен уже книгоиздательский успех: к декабрю 1872 г. все издание «Сказок» разошлось; к 1881-му году, когда вышло вто-

[1] «Записки чайковца». М., 1929 г., стр. 25.
[2] «Каторга и ссылка», 1925 г. № 4.
[3] «Процесс 193-х», изд. Саблина, М., 1906 г., стр. 58.
[4] Стенографич. отчет по делу о революц. пропаганде в империи, стр. 255.

рое издание, «Сказки» продавались у букинистов рублей по шесть. Отзывы критики о книге в общем были самые блестящие.

Исключением является статья А. М. Скабичевского «Старый идеализм в новой оболочке» («Отеч. записки» 1872 г. № 7). Скабичевский подходит к «Сказкам» исключительно как к детской книге, с педагогической точки зрения. Признавая в авторе и художественный талант, и умение говорить с детьми, критик осуждает его за то, что он «не удержался на реальной почве об'ективного анализа относительных явлений жизни, а пустился в область раздирательных и туманных рефлексий». Только несколько сказок Вагнера — Скабичевский перечисляет их — совершенно соответствуют требованиям реального воспитания детей. Но Скабичевский сам отмечает, что его отношение к «Сказкам» идет совершенно в разрез с господствующим. «Сказки» г. Вагнера были приняты публикой со всеобщим сочувствием. По крайней мере, сколько нам ни приходилось встречаться с читателями их, мы постоянно слышали одни лестные отзывы об этой книге. Журнальные и газетные рецензенты не замедлили, в свою очередь, отозваться о книге г. Вагнера, как о выдающемся явлении нашего времени, и признали в ней бездну высоких достоинств. Словом, книга пришлась совершенно по вкусу общества и приобрела полный успех».

В другом радикальном журнале того времени, в «Деле» (1872 г. № 4) дан прямо блестящий отзыв о «Сказках». «Хотя вы, читатель, не ребенок, и хотя старый Кот-Мурлыка рассказывает действительно сказки, но вы прочтете их с наслаждением, потому что они написаны не только для детей малых, но и больших. Сказки проникнуты богатством мысли и обаятельной прелестью высокого поэтического чувства». «Они составляют замечательное явление в нашей литературе, перед которым меркнут все новейшие его произведения. По силе мысли и необыкновенно искусной постановке самых научных вопросов современности это — ряд блестящих очерков общественной жизни, вышедших из-под пера талантливого публициста, где автор должен был иметь дело с тонкими проявлениями чувств и сложными идеями, недоступными детскому уму... Автор не разрешает в окончательной форме всех затронутых им вопросов, но оставляет их по большей части открытыми, потому что решать их одним взмахом пера было бы уже слишком наивно. Но это обстоятельство не помешало автору смело выступить на обширное поле общечеловеческих интересов и наметить более или менее резкими штрихами общие пути социального процесса». Особо останавливается рецензент «Дела» на анализе сказки «Колесо жизни», в которой, по его мнению, талант автора выразился в полном блеске.

Это восторженное отношение разделялось и газетными рецензентами. В «С. Петербургских ведомостях» (1872 г., № 37). «Сказки» расцениваются, как одно из самых крупных явлений

современной литературы. Свои похвалы автор резюмирует так, что если Вагнер уступает в таланте Андерсену, то превосходит его шириною и силою мысли. В особенности выделяются здесь две сказки, в том числе «Колесо жизни». Книга рассматривается не как детская, а как могущая доставить не мало удовольствия самому мыслящему человеку. В «Новом времени» (1872 г., № 140) А. С-ва называет Кота-Мурлыку «роскошным цветком, явившимся, наконец, на бесплодной родной ниве», «свежим, исполненным силы и энергии талантом». «Русские дети теперь находятся в лучшем положении, чем дети других национальностей: для них написана книга, по глубине мысли и художественной отделке далеко превосходящая самого Андерсена. Но по-настоящему оценить все значение этих прелестных художественных перлов, эту высокую философскую мудрость может только взрослый».

Такая высокая оценка книги Кота-Мурлыки не была лишь кратковременным явлением, а продолжалась в течение всех 70-х гг. В статье в журнале «Мысль» уже за 1881 г. (№ 10-11) автор (Л. Е. Оболенский) сопоставляет сказки Вагнера, носящие, по его мнению, прежде всего философский характер, с «Разговорами» Леопарди и приходит к следующим выводам: «...Ознакомясь с этими произведениями знаменитого итальянца, читатель поймет, что «славны бубны за горами», что «Разговоры» Леопарди — это, сравнительно, мелкие, бледные манекены перед любой философской сказкой Кота-Мурлыки... Трудно даже сказать, какое высокое положение занял бы Кот-Мурлыка в европейской литературе, если бы он писал в Европе, а не в нашей бедной России, где нет ни истинной критики, ни широких потребностей высокой мысли. Несчастье Кота-Мурлыки в том, что он чересчур велик для своей эпохи, что он — гигант среди пигмеев». В том же году И. Феоктистов в «Педагогическом листке» (№ 3-4) называет Вагнера достойным сыном своей родины, который болеет нуждами своего времени, общества, в котором живет. «Это-то и дорого нам в писателе. В наше тревожное время он затрагивает социальные вопросы, отношения между людьми; указывает, наконец, выход из тяжелого положения». Приведем еще мелкий, но характерный факт: когда юноша-кадет Надсон пришел в 1887 г. к Вагнеру, как к редактору журнала, и тот подал ему руку, то Надсон «пожал ее с уважением, сознавая, что жмет ту руку, которой были написаны «Сказки Мурлыки».

Приведенные мнения критики не оставляют сомнения в том факте, что «Сказки Кота-Мурлыки» имели исключительно большой успех в широких читательских кругах 70-х гг. Таким образом, пропагандисты, обращаясь к «Сказкам», стремились использовать любимого и популярного писателя для своих социалистических идей.

Остановимся несколько на тех сказках, которые должны были привлекать особенное внимание пропагандистов.

«Сказки Кота-Мурлыки» выдержали много изданий, причем состав книги подвергался значительным изменениям. Во втором издании (1881 г.) отсутствуют: «Колесо жизни», «Макс и Волчок», «Швея» и «Али-Гафиз». «Макс и Волчок» в последующих изданиях появился опять, но остальные три сказки исчезли из книги бесследно[1]. Причина этого исчезновения лежит, несомненно, в требованиях цензуры.

«Колесо жизни», так нравившееся читателям 70-х гг., — большая сказка с очень сложным сюжетом. Сущность его сводится к следующему. Беспризорный мальчик Жером Гранжо, внук умершего тряпичника, попадает на фабрику. Там благодаря своим способностям и силе воли он быстро начал подниматься. Через 10 лет он уже высоко взобрался на обод колеса жизни и все думал, как бы взобраться выше. Путем нажима на хозяина он делается главным мастером, а с течением времени женится на хозяйской дочери и становится владельцем предприятия. Тогда он проводит на фабрике ряд радикальных реформ. Для рабочих были заведены школы, госпитали, библиотека, театр. Жизнь их стала гораздо легче, но — «вместе с конкуренцией падало и то, что вызывало деятельность: самые талантливые работники становились ленивыми... Все стремились к застою, к дешевому комфорту и посредственности. И Гранжо размышлял: «Неужели мечта останется мечтой, и прогресс невозможен без борьбы и жертв?» Жена Гранжо, бывшая его верной помощницей, умерла, и еще 20 лет он прожил один, упорно преследуя все одну и ту же цель — устроить так, чтобы жизнь не была борьбой, чтобы колесо жизни вертелось свободно, не возвышая ни умных, ни глупых и не раздавливая бессильных. Но он должен был видеть, что цель его не достигается. На фабрике развились лень, мотовство, ростовщичество — несколько человек пришлось выгнать, и притом способных. Против Гранжо стала создаваться интрига, которую вел завистливый, хитрый и злобный Вилень. Вилень говорил, что с системой Гранжо не будет ни сильных умов, ни талантов. И лозунгом его партии стало: «К чорту опекунов и дядек! Мы хотим свободы труда и капитала! Да здравствует борьба жизни и полное, неограниченное право на собственность!» Гранжо оставил устроенное им общество; там все к рукам прибрал Вилень. Все стало быстро распадаться, а потом случившийся на фабрике пожар окончательно все уничтожил. Гранжо умирает. В предсмертном бреду к нему является его покойная жена Алиса. «Я — прогресс, — говорит она Гранжо, — но ты не думай, что я все вела к лучшему — я делаю только все сложнее, и дурное, и хорошее, и ум, и глупость, и мне дела нет до людей: я — дитя природы».

[1] Гораздо позже эти три сказки были перепечатаны в журнале В. А. Поссе «Жизнь для всех» 1913 г. (№№ 7—11).

Общественный смысл сказки Вагнера довольно не ясен, во всяком случае, несомненно, что автор является в сильной степени пессимистом. Но для пропагандистов было ценно уже то, что здесь ставился рабочий вопрос, затрагивались важнейшие социальные проблемы. В сказке давались такие положения, как то, когда Гранжо показывает любимой им девушке, дочери владельца, фабрику и выясняет ей все размеры социального зла, о котором она до сих пор ничего не ведала. «Вы никогда не думали, каким трудом, лишениями и даже горькими слезами выработан тот кусок красивой кисеи, в которую вы наряжаетесь». Девушка подавлена; когда она после этого вошла в свой сад и полной грудью вдохнула его прекрасный воздух, то подумала: «Имею ли я право дышать чистым воздухом, когда тут, возле меня, люди задыхаются в тесных мастерских, люди, которые всю свою жизнь работали на меня и теперь работают». Вопрос, психологически очень понятный народникам-пропагандистам.

В «Максе и Волчке», которого пропагандисты охотно читали рабочим, выведен мальчик Макс из барской среды — изнеженный и избалованный, но даровитый и отзывчивый. Он ушел в лес с неясной мечтой, что он там как-то добудет счастье для всех, но скоро заблудился и вполне понял всю свою слабость и неприспособленность. С ним встретился другой мальчик, Волчок, скрывавшийся в лесу от зверя-отца и всех горьких условий своей домашней жизни. Мальчики подружились, и в сказке описывается их совместная жизнь в лесу. Волчок, сильный и умелый, заботился о пропитании своем и Макса. Он с жадностью слушал Макса, когда тот рассказывал ему о том, что вычитал из книг, а сам говорит ему о тяжести окружающей жизни, например о работе детей на фабрике, весь ужас которой он испытал на своей шкуре. В конце концов слабый Макс умирает в лесу. Умирая, он говорит Волчку: «Что говорить обо мне, я дрянь, я пареная репка и ничего больше. Но ты, ты, Митя, сильный, крепкий. Тебе грешно, стыдно жить так. Ты должен бороться, защищать слабых от сильных, если у них камень вместо сердца... И злоба и гнев — все это силы. Они могут превратиться в твердость, терпение, мужество, мало ли во что. А любовь может остаться. Но только верь, Митя, что впереди будет лучше. Впереди свет, добро, истина. Надо завоевать их, надо бороться со злом. Что за дело, если погибнешь в борьбе! Другие тебя заменят, — память о тебе останется». Волчок просидел всю ночь над трупом Макса в глубокой думе. Перед ним развертывались планы новой жизни, он жаждал борьбы, он верил, он надеялся, он любил. Наутро он ушел из леса. Сказка кончается словами: «Куда ушел Волчок, как жил и боролся он, никто не знал — да и зачем знать об этой темной жизни одинокого борца? Только бы не упал он скоро под гнетом темных сил, да поддержала бы его великая, согревающая вера в то, что когда-нибудь всем будет лучше жить на свете».

Сказка эта как будто нарочно для пропагандистов была написана. Отношения Макса и Волчка, конечно, воспринимались радикальной молодежью, как символ отношений между интеллигенцией и народом. И «борьба со злом», о которой идет здесь речь, должна была принимать вполне определенный вид в применении к условиям русской общественной жизни. Вера в успех «света и добра» интерпретировалась в смысле скорой и неизбежной победы социализма.

Сюжет «Швеи» очень не сложен и шаблонен. Молодая швея Фанни умирает от чахотки. Уже третий день она ничего не ела. Ей заказано платье для девочки Нины к детскому балу. Срок дан всего в одни сутки. Бедня швея, изнемогая от болезни и голода, шьет. Единственная ее отрада—смотреть на портрет Адольфа, который когда-то любил ее, а потом оставил и женился на богатой. Платье кончено к сроку, но сама швея умерла. Хозяйка, пришедшая к ней за тем, чтобы выгнать ее с квартиры, находит труп. Нина и ее мать были очень рады, что платье поспело вовремя. В этом платье Нина произвела эффект на балу. А швею зарыли в общей могиле.

В сказке «Али-Гафиз» богачу, носившему это имя, который оделял нуждающихся и был вполне доволен собой, ночью во сне ангел скорби показал все человеческое горе. Те немногие, которые вполне ощутили всю тяжесть человеческого горя и проникались великим состраданием к людям, видят впереди свет истины и указывают на него, но их побивают каменьями и топчут в грязь под ногами. И все, данное людям во благо, захватили сильные мира и князья князей его. Этих золотых тельцов несли на своих плечах бледные и изнуренные люди, в том числе женщины и дети. Али-Гафиз начал бросать людям золото,— люди, как голодные звери, рвали его друг у друга, и те, кто захватили больше, в свою очередь влезали на других и сами становились золотыми тельцами. Мигом опустел кошелек Али-Гафиза, а мимо него шла все та же толпа угнетенных и скорбящих. На вопрос его, неужели вечно одни должны быть наверху, а другие внизу, ангел скорби ответил: «Еще не приспело время великой жатвы. Еще долго будут волноваться волны людского горя, и не скоро люди поймут его смысл. Долго еще будет продолжаться мое тяжелое царство. Легче будет гнет, но сильнее будут чувствовать его люди, и чем невыносимее будет их скорбь, и плач, и стенания,— тем быстрее и вернее будут итти они к истине, а истина, наконец, освободит их от всех страданий».

Приведенные сказки из книги Вагнера имеют наибольшее общественное содержание и они естественно привлекали наибольшее внимание пропагандистов. Были в сборнике Кота-Мурлыки и произведения в ином роде. Например в сказке «Курилка», над которой хохотали рабочие, дано исполненное юмора повествование о замечательно бесстыдном и не унывающем хвастуне.

Н. П. Вагнер ни в какой степени не тяготел к революции или к социализму. Он был идеалистом, мистиком, поклонником спиритизма, а позже проявил в своей беллетристике и несомненный антисемитизм [1]. Его проповедь в «Сказках» была проповедью идеалистичного гуманиста и филантропа. Рассказавши о страданиях своей швеи, он, например, обращается к читателям с таким поучением: «...Попробуйте только отказаться от половины ваших наслаждений, и вы увидите, что другую половину вам доставит сознание, что вы каждым вашим шагом не отнимаете чего-нибудь у других или не убиваете кого-нибудь». Кот-Мурлыка в общественном смысле не шел дальше провозглашения самой элементарной и расплывчатой гуманности. Но это не мешало радикалам-народникам 70-х гг. пользоваться его несомнено талантливыми сказками. Неопределенный, весьма общий характер формулировок Кота-Мурлыки («Борьба со злом», «Победа истины и добра» и пр.) облегчал возможность такого использования. Выше было указано, как, например, пропагандистка Андреева поясняла, что задачей автора сказок было вызвать недовольство рабочих своим положением и привести их к революционному образу действий. У революционной интеллигенции были свои задачи и своя программа и в «Сказки Мурлыки», как и в другие произведения, революционеры в своих комментариях вкладывали то содержание, какое им было нужно.

Некоторые стороны творчества Кота-Мурлыки делают особенно понятными симпатии к нему революционно настроенной мелкобуржуазной интеллигенции 70-х гг. Какова бы ни была его собственная общественная программа, он во всяком случае ставил в своих сказках те важнейшие социальные проблемы, над которыми билась и их мысль (вопрос о бедности и богатстве, о положении рабочих, о прогрессе, общественной борьбе и пр.). Кот-Мурлыка был созвучен эпохе большим развитием у него чувства жалости к обездоленным вообще, к страдающим в жизненной борьбе. У него была повышенная чуткость к людским страданиям, и это роднило его с народниками-семидесятниками. Психологическая напряженность, даже надрывность его сказок соответствовала некоторым сторонам психологии разночинцев-радикалов 70-х гг., бравших на свои плечи всю тяжесть борьбы со старым общественным строем и порой изнемогавших под этой тяжестью.

---

[1] См. статью А. Г. Горнфельда «Кот-Мурлыка» в его сборнике «Книги и люди» (Спб., 1908).

А. Д. Седельников

ПЛАЧ-ПАМФЛЕТ О КРЕПОСТНОЙ ДОЛЕ

Достигшее своего исторического апогея при Екатерине II русское крепостное право вызвало к себе, как известно, различную оценку со стороны поэтов и драматургов той эпохи, причем эта оценка принадлежит почти исключительно представителям дворянства. Одним из них дворянская психология не помешала выступить с резкими обличениями «рабства». У других можно найти, наоборот, примеры идеализации взаимоотношений между помещиками и крестьянами, особенно ярко выраженные в тех классово-дворянских операх второй половины XVIII века, где крестьяне вводятся в идиллию мирной сельской жизни и сами заявляют зрителям о том, как они счастливы своею скромной участью [1]... Но еще несравненно хуже обстоит дело с литературой, освещающей положение крепостных с их собственной точки зрения. Письменных памятников, сюда относящихся, сохранилось чрезвычайно мало и за XVIII, и даже за XIX век. Причина этому лежит, конечно, в общей малограмотности, а также в социальной забитости простонародья, вследствие чего массы крепостного люда довольствовались устною традицией, вкладывая в песню, в сказку мотивы своего горя или протеста [2]. Если имели место, сравнительно в редких случаях, попытки высказаться литературно (письменно), то они были обречены только на рукописное существование. В печать они проникнуть не могли, не удовлетворяя классовым интересам тогдашнего образованного общества, а тем более идя в разрез с требованиями цензуры.

До сих пор были изданы всего лишь два подобных произведения XVIII в., принадлежащие екатерининской эпохе: «Плач холопов» и «Стихи крепостного живописца» [3]. То и другое уже-

[1] Ю. Веселовский. Народ и деревня в русской поэзии второй половины XVIII века, гл. II и III. «Литературные очерки». М. 1900. Стр. 433—496.

[2] Ср. Н. Л. Бродский. Крепостное право в народной поэзии. «Великая реформа», т. IV. М. 1911. Стр. 1—33.

[3] «Почин» — сборник Общества любителей российской словесности. М. 1895, стр. 11—14 (перепечатка того же текста «Плача» в хрестоматии «К воле», изд. Универсальной библиотеки); Нижегородский сборник, изданный губернским статистическим комитетом, под редакцией А. С. Гацисского, Н.-Новг. 1890. Стр. 555—566. Позднейшие, очень беглые замечания о том и другом памятниках делает А. Ревякин в «Антологии крестьянской литературы послеоктябрьской эпохи» (ГИХЛ. М. 1931), см. Предисловие, стр. 7—9.

дели в современных написанию текстах, — протографичность второго из них даже явствует прямо из того обстоятельства, что «Стихи крепостного живописца» входят в состав следственного дела о побеге, в 1787 г., дворового человека, живописца по ремеслу, от помещика, князя Долгорукова. Публикуемое теперь третье произведение аналогичного характера, но принадлежащее самому концу XVIII или началу XIX века, опять-таки, как текст, носит все признаки близости к первооригиналу и таким образом не представляет отклонения от судьбы памятников, не поддерживаемых дворянской читательской средой.

Стихотворная форма оказывалась, повидимому, пригоднее прозаической для развития темы о рабстве и бесправии крестьян. Литературно выразить жалобу на положение свое личное или своего социально-угнетенного класса большая часть крепостных стихотворцев едва ли сумела бы, не находясь под воздействием устной лирической, а иногда и эпической песни; действительно, лиризм «Стихов крепостного живописца» совмещается с приемами сказа, напоминающими былинные; лиризм «Плача холопов» тематически оправдывается интересною параллелью в лице одной из песен собрания П. В. Киреевского — песни «про свое житье-бытье, про крестьянских мужиков»[1]. Было бы, впрочем, ошибочно только указанному воздействию приписывать обращение к стихам, особенно рифмованным. На композицию влияла, конечно, со своей стороны искусственная виршевая поэзия, проникающая в народ разными путями, в том числе путем непосредственной прививки стихотворства крепостным их помещиками[2]. Равным образом не мог не влиять широко популярный в XVIII в. лубок с его рифмованными, прибауточного склада пояснениями рисунков. Само собою разумеется, роль лубка уместна лишь там, где достигалось комическое впечатление, облеченное в юмор по отношению к угнетенным или в иронию по отношению к угнетателям. Трагикомическим тоном отличается именно плач-памфлет, о котором будет итти речь и который в настоящее время следует поставить наряду с упомянутыми старшими двумя памятниками крепостной поэзии. Так же, как и они, небольшого объема, так же писанный стихами, публикуемый теперь текст характеризуется, однако, своеобразною собственной композицией: излагаемый сначала «по пунктам», как «прошение в небесную канцелярию», он затем переходит в разговор между лицами, упоминавшимися в «прошении».

Текст занимает семь страниц формата 4°, исписанных скорописью начала XIX века, хранящихся под № 234 среди рукописей собрания И. Е. Забелина в московском госуд. историческом

[1] Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия: вып. II, часть 2 (М. 1929), № 2372.

[2] См. у В. И. Семевского — Крестьяне в царствование императрицы Екатерины II. Том первый (СПБ., 1903), стр. 155—156.

музее[1]. Судя по тому, что оборотная сторона последнего, четвертого листка не заполнена, можно думать, что перед нами извлеченная откуда-то конечная часть книжки или тетради. Начинается текст заглавием «Копия с прозбы в небесную канцелярию», сразу с верха первой, а заканчивается словом «конец» внизу седьмой, последней заполненной страницы. На страницах 5—7 помещается, условно говоря, драматическое завершение той же темы. Хотя и нет у двух средних страниц (4 и 5) тесного текстуального соприкосновения и хотя отнюдь нельзя сказать, чтобы листки забелинского № 234 были прочно скреплены друг с другом, тем не менее никакого явного перерыва между собственно просьбой-«плачем» и драматической частью, — все равно, обусловленного ли неисправностью забелинского списка, или более раннею утратой, — незаметно. Очевидный дефект падает таким образом лишь на оторванные (внутренние нижние) углы листков 1, 2, 3, из-за чего пострадали в трех случаях крайние нижние строки.

Сюжет «Копия с просьбы» очень несложен. Экономические крестьяне излагают по пунктам свою горькую участь богу и молят от нее избавить. С тех пор как крестьяне были разделены на доли, они страшно терпят от местных управителей: «голов», «земских», «сотских», а особенно от секретаря. Секретарь является настоящим тираном, разоряющим народ всевозможными поборами и повинностями. Дело доходит до того, что крестьяне едят мякину, общую с лошадьми или свиньями, да и ту готовы вымогать секретарь и его приказные. Повинности крестьян разнообразы: так, они, несмотря на сенокос, обязаны участвовать в охоте на уток, а осенью строить секретарю шалаши, бродить по болотам и хрипнуть от крика; осенью же и по наступлении зимы они должны заготовлять дрова, опять-таки для секретаря и приказных, так как на мирском сходе постановляется сдать по полсажени дров с каждого тягла (хозяйства, как податной единицы), в результате чего уборка хлеба запаздывает, лошади замучены, а свои собственные избы крестьянам нечем истопить; наконец, весною, когда ткут кро́сна (холсты), положено сдать секретарю с каждого двора льну по полупуду, прибавив еще по фунту овечьей шерсти и по мотку ниток.

Следует вторая часть памятника — разговор секретаря с приказными, разделенный на две темы: во-первых, «кто из какого звания произошел», причем оказывается, что один происходит из пономарей, другой родом холоп, третий принадлежит к мелкому чиновничеству, в просторечии — «крапивному семени»; во-вторых, о том, довольны ли управлением секретаря господ-

[1] О Забелинском рукописном собрании, объема старой традиции (не выделенной в «архив Забелина»), см. очерк, составленный акад. М. Н. Сперанским в «Отчете ГИМ за 1916—1925 гг.», приложение II (М., 1926). Датирование списка основывается на бумажном знаке — годе 1803, видном на одном из перегибов листа.

ские крестьяне, и стоит ли обращать внимание на их недовольство; приказные успокаивают своего начальника относительно поборов и вместе с ним рисуют картину своего вольготного житья. С раннего утра начинаются крестьянские подношения: «волокут со всех сторон», так что секретарю никогда не нужно покупать ни масла, ни хлеба, ни яиц, а из его помощников один пьет каждый день на мужицкий счет, другой беспрестанно берет взятки деньгами.

«Экономические крестьяне», как особый раздел крепостного населения, были переведены в ведомство коллегии экономии в 1764 г., непосредственно после указа о секуляризации церковных имений. О хозяйственном устройстве экономических, бывших церковных вотчин известно, что оно поручалось казначеям и их (вскоре, впрочем, упраздненным) помощникам, с тем, чтобы те и другие выполняли сбор податей, а также, в случае надобности, защищали крестьян по судебным учреждениям. Об этих должностных лицах мы находим достаточно колоритный отзыв в современном реформе сочинении князя М. М. Щербатова — «Статистика в рассуждении России»: «...посланные казначеи и управители, имея иногда излишнюю, а иногда ограниченную власть, или сами крестьян разоряют, или крестьянам же крестьян разорять дают...» [1] Нечто очень похожее говорит наш текст, когда жалуется, что «...по науки их (секретаря и приказных) соцкия воры ежеминутно делают поборы» [2]. Из других источников точно так же известно, что местная администрация далеко не ограничивалась одними казначеями. Имеются показания, говорящие о множественности мелкого местного начальства экономических крестьян. На первых порах, по всей вероятности, сказывалась новизна самого устройства, вследствие которой экономические крестьяне делались плохо лежащею собственностью, а междуведомственные отношения к ним оставались некоторое время неустойчивыми. В 1771 и 1772 годах, например, было произведено расследование по нескольким северным уездам (Каргопольскому, Устюжскому, Белозерскому), при котором выяснились незаконные поборы с крестьян не только со стороны экономических казначеев и писцов, но и местного воеводы, прокурора, секретарей, приказных служителей, солдат, сыщиков, комиссаров, карантинных служителей, рекрутского наборщика и т. д.; само собой разумеется, что поборы производились и деньгами и натурою. Известны также случаи, когда провинциальные канцелярии налагали на своих крестьян повинности совершенно произвольно: работу на заводе, даровую перевозку руды (в Сибири), даровую же доставку дров. Последний случай имел место в Твери и не-

[1] «Чтения в Обществе Истории и Древностей Российских», 1859 г., III (2), стр. 87.

[2] См. ниже текст.

вольно вызывает на сопоставление с жалобой «Просьбы» (см. ниже текст — «пункт» пятый): по современному документу, тамошние крестьяне «...пришли в крайнее изнурение, ибо те дрова из отдельных от города селений верст за 50 и больше оттуда возили и... бедные и неимущие лошадей за дрова и подводы, при всем бедственном своем состоянии, платили деньги»[1]. Там же, в Твери, и в некоторых других местностях крестьяне, наконец, попадали в самую прямую зависимость от наместников, будучи отдаваемы им на содержание, а деньги, которые должны были бы с крестьян взиматься в коллегию экономии, этой последней выплачивала штатс-контора. Злоупотреблениям в подобных случаях естественно было принять наиболее грубую форму, выделявшуюся даже среди того мира произвола, бесправия и взяточничества, какой представляла из себя крепостная Россия екатерининского времени[2].

Нельзя сказать, чтобы все оставалось ясным по части бытовой стороны «Плача-памфлета»: здесь ощутительно мешает неполнота сведений о судьбах экономических крестьян. Очень вероятно, что в памфлете отражены бытовые переживания крестьян, продолжавших называться экономическими по упразднении коллегии (т. е. после 1786 г.). К такому заключению подводит нас не только отсутствие каких бы то ни было указаний на переход жалобщиков из-под власти церковно-монастырского правления, но и, наоборот, прямое упоминание про «воеводу», управлявшего жалобщиками раньше, пока они еще не были «разделены на доли». Следует, кажется, сопоставить с этим то обстоятельство, что экономические крестьяне, сохранив свое название довольно долгое время после 1786 г., были сравнены с государственными, причем последние, вследствие слияния, в местах расселения экономических крестьян легко могли подвергнуться бытовым пережиткам бывшего ведомства коллегии[3]. Бумажная дата забелинского списка («1803») дает полное основание придвинуть к ней и самый памятник, который представляет таким образом, возможно, один из образцов неприглядной бытовой изнанки так называемого «дней Александровых прекрасного начала».

Судя по своему языку, «Просьба» происходит из полосы так называемых акающих говоров, что вскрывается с достаточ-

---

[1] В. И. Семевский. Назв. соч., т. II (СПб., 1901), стр. 271.

[2] В. И. Семевский (том II, гл. VI) считает общее состояние экономических крестьян, сравнительно с помещичьими, хорошим и справедливо расценивает современную реформе ее критику, как продиктованную классовыми дворянскими интересами. Приводя лишь частные случаи эксплоатации, он не дает определенного вывода. Ср., однако, об обнищании и буквальном нищенстве экономических крестьян у М. С. Попова Арсений Мацеевич СПб. 1905, стр. 236—237).

[3] Ср. Семевский. Назв. соч., т. II, стр. 284.

ной полнотой благодаря малограмотности орфографии Забелинского списка: **а**бычай, **а**вса (род. ед.), по **а**лотам, **ха**роши, целай (день), нитак[и] (род. мн.), рифмующее с пожит**а**к, не ходил**а** (вм. не ходило), так т**а**, на закон т**а** (частица то), другов**а**, всяков**а**, иц**а** (род. ед., вм. яйца), по копейк**и**, крестьян**и** нечим, работаим, делаим, таскаит, мекину (вин. ед.), глежу, тегло, начел (3 л. ед. ч.) и т. п. Хотя и писанный уже не вскоре по официальном упразднении коллегии, ведавшей экономическими крестьянами, все же забелинский список, идя из той же или территориально близкой местности, поддерживаясь теми же районными интересами, какими был вызван к жизни его предполагаемый оригинал, и едва ли не являясь непосредственною с него копией, — сохранил оттуда и языковую (фонетическую) окраску. Фонетике списка сопутствуют элементы лексики, стиля и версификации, не оставляющие ни малейшего сомнения в действительно-простонародном происхождении «Просьбы». Мы не найдем здесь, как и в открытом раньше «Плаче холопов», художественных приемов, присущих ложноклассической или ранней романтической литературной школе. Есть, напротив, общее у обоих сопоставляемых произведений, при всем различии трактовки темы: таков именно прием обращения к богу, вводно-композиционный в «Просьбе» (здесь с оттенком недоверия к божественной справедливости: ср. «небесная канцелярия»; «...прогневали тебя, небесного царя, что другова (?!) имеим тирана секретаря»), заключительный в «Плаче» («Господи, нашъ боже, Даждь в небесномъ твоем поли ложе, ты бо нашъ творецъ, Зделай бедным одинъ конецъ») [1]. Фразировка «Просьбы», так же как «Плача», построена примитивно, без развитого синтаксического подчинения предложений, образы реально-прозаичны, размер стиха совершенно не выдержан, равно как и характер ударяемости рифм. Но все это отнюдь не помешает оценить наш памятник по его историческо-литературной сущности, поскольку он принадлежит к единичным лишь и редко уцелевающим попыткам подлинного крестьянско-крепостного творчества. Хотя и не зная прямо, кто был автор публикуемого текста, едва ли можно относить его к среде дворовых выучек-стихотворцев, группировавшихся около крупных помещиков. Вышеуказанная примитивная форма «Просьбы» хорошо связывается с предположением о ком-нибудь из массы экономических крестьян, обедневших и разбредавшихся на разного рода заработки. Такому именно человеку свойственен словарь, в котором специфически крестьянская лексика (красна́ жило, «жилье», кузнецкой «кабак», всториц «сторицею») совмещается с городскими культурными словами, подчас искаженными: копия, канце-

[1] Цитируется, для характеристики орфографии «Плача», по подлиннику: рукоп. Публ. библиотеки имени В. И. Ленина, собр. Тихонравова, № 486, л. 4 об.

лярия, команда, материя (предмет рассуждения), «адвокат»[1]. Такому человеку могла не быть доступна техника виршеписания, но был знаком стиль простонародной литературы, господствовавший всего больше в лубочных листах[2]. Отсюда, надо полагать, проистекает прием, к какому во второй части своего произведения прибег автор: разговаривающие лица (секретарь и оба приказных) рекомендуют себя с грубо-прямолинейным комизмом, обычным у персонажей лубочных листов.

Нижеследующий текст памятника печатается с точным соблюдением орфографии и пунктуации подлинника; надстрочные буквы введены в строку; в случаях слитных написаний соседние слова отделены друг от друга. Строки (кроме заглавия и семи вводных) перенумерованы через четыре на пятую.

Копия с прозбы в небесную канцелярию

всепресветлеишіи и милостивеишіи
творецъ, создатель небесъ и всея твари
отецъ просимъ тя слезно нижаишия
твари
экономическия крестьяне
а о чемъ наше прошение тому следуют пункты

1

не было в серцах наших боли
когда не разделены были мы на доли
и всякому крестьянину была свобода
какъ управлялъ нами воевода,
тогда с каждаго жила
по копеики з души не ходила
а ныне головы и земския
мучители для насъ мерския,

2

а какъ известно ныне всему свету
что нам от секретаря[3] и приказных житья нету
по науки их соцкия воры
[Ежем]инутно делаютъ поборы
л. 1 об. поступаютъ с нами безчеловечно
чего не слыхано было вечно

[1] «Адвокат морской» в значении хмельного напитка (водки?). Вероятно, восходит к лат. adaquatus — «мокрый», «влажный»; ср. позднейшее русск. литер. «живительная влага».

[2] См. И. Е. Забелин: Заметка о памятниках простонародной литературы. «Библиографич. записки», 1892 г., № 2. Стр. 80—81.

[3] В рукописи над словом «секретаря» надписано, но зачеркнуто: «исправника».

прогневали тебе небеснаго царя
что другова имеимъ тирана секретаря
разорилъ насъ в конецъ
не осталось ни куръ ни овецъ,
прежде тиранили ненавидя христианскои веры,
а ныне мучатъ какъ не дашъ авса меры
весь свои прибытокъ и доходъ
определяют на секретарскои расходъ

3

Суди владыко по человечеству
какия мы ужъ [1] слуги отечеству
до такоий крайности дошли что ничем одется
не толко в праздничнои день разговется
работаим и трудимся до поту лица
а не сьедимъ в христовъ день куриного ица
едимъ мекину общу с лошедми
какими ужъ можемъ назваться людми
стали убоги и нищи
не осталось у насъ пищи [2]
и даже никакои [3]
какъ мекины свинои
и за тою присылаютъ от разных
от секретаря и приказных,

4

л. 2. а паче народъ вопитъ к тебе царю
за что такая власть дана секретарю
самъ и его приказные
делаютъ потехы разные
для своих шутокъ
згоняютъ народъ по балотамъ ловить утокъ
в работу сенокосную
чинятъ намъ обиду несносною
а осенью какъ дни хароши
делаимъ для ево милости шалаши
таскаитъ насъ целаи день по лесу
не стало у насъ от крику голосу,

5

дошло ужъ что нечим истопить избенки
все замучены от секретаря лошеденки

[1] Здесь и во всех дальнейших случаях этого слова конечное — ъ может читаться и как — е.

[2] В рукоп. по обеим сторонам слова «пищи» добавлено и затем зачеркнуто «инои».

[3] В рукописи после «никакои» зачеркнуто «как».

никакои нет милости и свободы
для всякова особливыя подводы
жены наши и ребятишки
на себя[1] таскаютъ дровишки
кто другои имеитъ такую жизнь горкую
какъ мы, что отстаемъ хлеба уборкою
а какъ настанетъ зимнеи путь
...[2] всякои из насъ готовъ буть
л. 2. об. такъ ужъ на мирскомъ сходе легло
вывесть полсажени дровъ у кого тегло
на секретарскои домъ и приказным
нет время быть празнымъ

6

а какъ придетъ весна
то жены наши затеютъ красна
с каждаго домишку
по полу пуду выходитъ лнишку
а сверхъ того для чести
даемъ по фунту овечеи шерсти
по моту со двора нитакъ
каковъ не былъ бы пожитакъ
и на такого тирана известнаго
решились трудить тебя царя небеснаго.

7

всемилостивеишеи владыко просим тебя, простираемъ руки
возри какъ ныне страждутъ адамовы внуки
не имеимъ тягости от земнаго царя
а обнищали и разорены[3] в конец от земскаго секретаря
л. 3. после обеда
была у секретаря беседа
первои разговоръ их шолъ
кто изъ какого звания произошолъ
(продолжения их матеріи)

секретарь

назатъ тому несколько летъ был я звонаръ[4]
имелъ в команде своеи ключи и фонаръ

[1] Так в рукописи.
[2] Дефект (угол листа оторван).
[3] В рукописи доб. зачеркнутое затем «от земскаго».
[4] В рукописи —звонар зачеркнуто и вслед за тем приписано снова «звонаръ».

косилъ имя понмаря
ныне чинъ имею губернскаго секретаря
столбъ суда и округи
под перомъ моимъ злодеи и други

приказные его

Кузмичь

а обо мне изволте знать
что я мещанскои зять
родомъ холопъ
крестилъ меня безграмотнои попъ

Матвеичь

я шлюсь на всех судеи
что я исъ приказных людеи
[и] [1] здревле наше племя
..... [1] крапивное семя

л. 3 об.

Секретарь

по глаголу вашему да буде
видно из ничего мы все вышли в люди
сатьте друзья мои около меня кругомъ
поговоримъ о чемъ нибудь другомъ
правда или лошъ говорятъ соцкия
будто бы недоволны мною крестьяне господцкия

Кузмичь

естли боятся етои дряни
что врутъ господцкия крестьяни
то ужъ нелзя жить на свете
помрутъ з голоду наши жены и дети

Матвеичь

ваше благородие курочка по зернушку клюетъ
да сыта живетъ
так та [2] и наше приказное дело
дери со всякаго смело

Секретарь

правда и я на закон та мало глежу
волокутъ со всехъ сторонъ я еще на постели лежу

[1] Дефект угла страницы.
[2] В рукописи «такта» слитно.

Матвеичъ

л. 4. по милости твоеи не оставляютъ и насъ сиротъ
рано и поздно стоятъ мужики у воротъ
безъ всякои докуки
даютъ барашка в руки

Кузмичъ

115 а у меня абычаи молодецкои
я веду всякаго мужика в кузнецкои
то есть в кабакъ [1]
и по милости мирскои
всякой денъ пью адвокатъ морскои

Секретарь

я какъ начелъ жить всторицъ
120 не покупалъ масла и яицъ
а скажу без всякой лжи
за расходомъ продалъ еще полсотни четверти ржи

Конец [2]

---

[1] Пояснительная прибавка к рифме «то есть в кабакъ» в рукоп. писана тем же почерком, что и весь текст.

[2] Снабжено большим росчерком.

Редакционная коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, И. М. Нусинов и С. С. Динамов.
Ответственный редактор: П. И. Лебедев-Полянский.

ОГИЗ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1931 ГОД

НА ЖУРНАЛЫ

„ПРОЛЕТАРСКИЙ АВАНГАРД“

Ежемесячный иллюстрированный орган Московской группы РАПП „Кузница“

ГОД ИЗДАНИЯ IV

ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА: весь материал ж-ла в 1931 г. (романы, повести, рассказы, стихотворения, статьи и обзоры) строится под знаком политических, хозяйственных и культурных задач третьего решающего года пятилетки. Особое внимание ж-л уделяет движению рабочих-ударников и соцсоревнованию во всех областях хозяйственной и культурной жизни СССР.

ЖУРНАЛ РАССЧИТАН: на передовые слои рабочих масс, на колхозное крестьянство, трудовую интеллигенцию, служащих и молодежь.

В 1931 году центральная редакция практикует выезд в центры соцстроительства для его активного освещения с участием широких кадров читателей.

Организуется соревнование среди рабочих-ударников на лучшее произведение (о премиях и подробностях соревнования см. журнал).

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: На год — 5 руб., на 6 м. — 2 р. 50 к., на 3 м. — 1 р. 25 к.

Всем подписчикам, уплатившим полностью годовую плату, будет разослана бесплатно книга Ф. Гладкова „Днепрострой“.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ

литературно-художественный и общественно-политический журнал Российской и Московской ассоциации пролетписателей

ОКТЯБРЬ

ГОД ИЗДАНИЯ 6

ОКТЯБРЬ группирует вокруг себя пролетарских писателей, растущий литературный молодняк и близких революции писателей советской интеллигенции.

ОКТЯБРЬ печатает лучшие произведения пролетарской литературы, освещает важнейшие явления политической и культурной жизни страны, сосредоточивая свою работу на создании школы пролетарской литературы.

ЖУРНАЛ РАССЧИТАН на партийный и комсомольский актив, передовых рабочих, учащихся, на широкие писательские слои и литкружковцев.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На 11 мес. (с февраля) до конца года — 11 р., на 6 мес. — 6 р., на 3 мес. — 3 р.

Ввиду исчерпания тиража подписка принимается с февраля (с № 2)

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: во всех отделениях, магазинах Книгоцентра ОГИЗ'а, его уполномоченными и на почте

5773

Цена 1 руб.

ЛИТЕРАТУРА и МАРКСИЗМ

Орган Государственной академии искусствознания (ГАИС)

ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА:

научная разработка теории и истории литературы, критики и публицистики с точки зрения марксистской идеологии

ОТДЕЛЫ ЖУРНАЛА:

Методология литературоведения
Поэтика
История литературы
Вопросы современной литературы
Критика и публицистика
Обозрения
Хроника научной жизни

Ответственный редактор П. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ

Редакционная коллегия: И. М. НУСИНОВ и С. С. ДИНАМОВ

ЖУРНАЛ РАССЧИТАН:

на преподавателей вузов, техникумов, институтов, рабфаков, трудовой школы и студентов вузов, институтов, техникумов и научно-литературных работников, писателей и т. п.

●

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА

на год (6 книг)	5 р.
на 6 мес.	2 р. 50 к.
Отдельный номер	1 р.

20 ОКТ. 1937

●

АДРЕС РЕДАКЦИИ: Москва, Тверская ул., 35, тел. 2-59-49.